

The background of the cover is a dark, heavily textured surface with a complex, repeating floral and foliate pattern. In the center is a large circular medallion containing a profile portrait of a man, likely a historical figure, with the word 'REX' inscribed to his right. Above and below this central medallion are two smaller circular medallions, each containing a similar profile portrait. The entire design is framed by a wide, ornate border with a repeating floral motif.

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1968. • XVII. ÉVF. • 1-2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1968

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, HORVÁTH TIBOR, KATONA IMRE,
KONTHA SÁNDOR, MOJZER MIKLÓS, VAYER LAJOS

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

SZ. KOROKNAY ÉVA:	A magyar reneszánsz kötések keleti kapcsolatai.....	1
DR. JAJCZAY JÁNOS:	„Egy kiállítás szégyepei”	18
KOÓS JUDITH:	A Wiener Werkstätte: 1903—1932	43
SZÍJ REZSŐ:	Az Amicus és Reiter László könyvművészete. (Fejezet a XX. századi művészi könyv történetéből)	54

KUTATÁS

KRISZTINKOVICH BÉLA:	Habán „inkunábulumok” nyomában	73
RÓZSA GYÖRGY:	Egger Vilmos öröksége	80
KATONA IMRE:	A herendi porcelángyártás előzményei és kezdetei.....	85
DR. M. KISS PÁL:	Bikfalvi Koréh Zsigmond művészete — 1761—1793	95
MEZEI OTTÓ:	Dési Huber, az ember és a művész a korabeli kritikai és művészeti irodalom tükrében	100

ADATTÁR

NAGY ÁRPÁD:	A kalocsai XI. századi érseksír leletei	112
KOVÁCS BÉLA:	Adatok Feldebrő történetéhez	124
SZILÁRDFY ZOLTÁN:	Adalékok Szent Mihály és Mózes ikonográfiájához	126
MOLNÁR JÓZSEF:	A Jakováli Hasszán dzsámi	130

VITA

Borsos Béla — „A magyar üvegművesség története” — című kandidátusi értekezésének vitája	133
Genthon István opponensi véleménye	138
Mihalik Sándor opponensi véleménye	139
Borsos Béla válasza.....	143
Voit Pál — „Eger művészeti földrajza és a közép-európai barokk” — című kandidátusi értekezésének vitája	146
Garas Klára opponensi véleménye	146
Entz Géza opponensi véleménye	148
Benda Kálmán hozzászólása	15
Voit Pál válasza	1

HORVÁTH TIBOR:	A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1966. évi működéséről	1
----------------	--	---

KÖNYVSZEMLE

Katona Imre:	Kiss Ákos: Barokk fajanszművészet Magyarországon. Budapest, 1966. Corvina Kiadó	1
Kiss Ákos:	N. Pevsner—H. G. Evers—M. Besset—L. Grote: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 im München und Schloss Anif. München, Prestel Verlag	1
Kisdéginé Kirimi Irén:	Barcsay Jenő: Forma és tér. Budapest, 1966. Corvina Kiadó	16

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XVII. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK

A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1968 ÉVI KÖTETÉHEZ

- G. Aggházy Mária: Magyarországi László mester szerepe Milanó és Buda 1391 körüli kapcsolatában 239—244
- Aradi Nóra opponensi véleménye Németh Lajos: „Csontváry művészete” című doktori értekezéséről 277—280
- Balogh Jolán: A művészet Mátyás udvarában. Budapest, 1966. Akadémiai Kiadó 1—2 kötet ism.: Lajta Edit 291—293
- Barcsay Jenő: Forma és tér. Budapest, 1966. Corvina Kiadó ism.: Kisdéginé Kirimi Irén 161—162
- Benda Kálmán hozzászólása Voit Pál: „Eger művészetföldrajza és a középeurópai barokk” című kandidátusi értekezéséhez 150—151
- Bedő Rudolf: Az 1967. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje 303—315
- Besset, M.—Pevsner, N.—Évers, H. G.—Grote, L.: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 im München und Schloss Anif. München, Prestel Verlag. Ism.: Kiss Ákos 158—160
- Borsos Béla válasza „A magyar üvegművesség története” című kandidátusi értekezésének vitáján. 143—145
- Ecsery Elemér ism.: Kristian Sottriffer: A fametszettől a kőrajzig. Budapest, 1968. Corvina Kiadó 296—302
- Entz Géza opponensi véleménye Voit Pál: „Eger művészetföldrajza és a közép-európai barokk” című kandidátusi értekezéséhez 148—150
- Évers, H. G.—Besset, M.—Grote, L.—Pevsner, N.: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 im München und Schloss Anif. München, Prestel Verlag ism.: Kiss Ákos 158—160
- Fülep Lajos opponensi véleménye Németh Lajos: „Csontváry művészete” című doktori értekezéséről 274—277
- Garas Klára opponensi véleménye Voit Pál: „Eger művészetföldrajza és a közép-európai barokk” című kandidátusi értekezéséhez 146—148
- Genthon István opponensi véleménye Borsos Béla: „A magyar üvegművesség története” című kandidátusi értekezésének vitáján 138—139
- Gerszi Teréz: Adalékok Jacques de Gheyn II. rajzművészetéhez 257—260
- Grote, L.—Pevsner, N.—Évers, H. G.—Besset, M.: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 im München und Schloss Anif. München, Prestel Verlag Ism.: Kiss Ákos 158—160
- Hajnóczi Gyula: Az építészettörténete. (Ókor.) Budapest, 1967. Tankönyvkiadó ism.: Wessetzky Vilmos 295
- Horváth Tibor: A Magyar Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat 1966. évi működéséről 156
- Jajczay János: „Egy kiállítás szőnyegei”. 18—42
- Jóó Tibor: Az edelényi kastély 189—207
- Kardos Béla: Svéd—magyar barátság Barbizonban: C. F. Hill és Paál László 265—268
- Katona Imre: A herendi porcelángyártás előzményei és kezdetei 85—94
- Kisdéginé Kirimi Irén ism.: Barcsay Jenő: Forma és Tér. Budapest, 1966. Corvina Kiadó 161—162
- Kiss Ákos ism.: Pevsner N.—H. G. Évers—M. Besset—L. Grote: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 im München und Schloss Anif. München, Prestel Verlag 158—160
- Kiss Ákos: Barokk fajszenzművészet Magyarországon. ism.: Katona Imre Budapest, 1966. Corvina Kiadó 157—158
- M. Kiss Pál: Bikkfalvi Koréll Zsigmond művészete 1761—1793 95—99
- Koós Judith: A Wiener Werkstätte: 1903—1932 43—53 95—99
- Sz. Koroknay Éva: A magyar reneszánsz kötések keleti kapcsolatai 1—17
- Kovács Béla: Adatok Feldebrő történetéhez 124—125
- Kovács Éva: Egy elveszett magyar korona 212—213
- Krisztinkovich Béla; Habán „inkunábulumok” nyomában 73—79
- Lajta Edit ism.: Balogh Jolán: A művészet Mátyás udvarában. Budapest, 1966. Akadémiai Kiadó, 1—2 kötet 291—293
- Lengyel Béla ism.: Werner Timm: Orosz grafika a 20. században. Leipzig, 1967. Insel-Verlag 296
- Mátéka B.; Franz Liszt. Budapest, 1967. Corvina Kiadó ism.: Rózsa György 293—295
- Mezei Ottó: Dési Huber, az ember és a művész a korabeli kritikái és művészeti irodalom tükrében 100—111
- Mihalik Sándor opponensi véleménye Borsos Béla: „A magyar üvegművesség története” című kandidátusi értekezésének vitáján. 139—143

- Moess Alfréd*: Egy 18. századi pesti kőfaragómester munkássága. Adalék a 18. századi magyar építéstörténethez 245—249
- Molnár József*: A Jakováli Hasszán dzsámi 130—137
- Nagy Árpád*: A kalocsai XI. századi érseksír leletei 112—123
- Németh Lajos* válasz a „Csontváry művészete” című doktori értekezésének vitáján 281—289
- N. Pevsner—H. G. Évers—M. Besset—L. Grole*: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 im München und Schloss Anif. München, Prestel Verlag ism.: Kiss Ákos 158—160
- Rózsa György*: Egger Vilmos öröksége 80—84
- Prokopp Gyula*; Széchenyi István ismeretlen arcképe 261—263
- Rózsa György* ism.: L. Somfai: Joseph Haydn. Budapest, 1966. Corvina Kiadó 293—295
- Rózsa György* ism.: B. Mátéka: Franz Liszt. Budapest, 1967. Corvina Kiadó 293—295
- Somfai, L.*; Joseph Haydn. Budapest, 1966. Corvina Kiadó ism.: Rózsa György 293—295
- Sotreffer, Kristian*: A fametszettől a kőrajzig, Budapest 1968. Corvina Kiadó ism.: Ecsery Elemér 296—302
- Steiner László*: Egy Munkácsy dokumentum 264
- Szabó Erzsébet*: Johannes Baptista Carlone 214—238
- Szentkirályi Zoltán*: Az edelényi kastély 189—207
- Szűj Rezső*: Az Amicus és Reiter László könyvművészete. (Fejezet a XX. századi művészi könyv történetéből) 54—72
- Szilárdfy Zoltán*: Adalékok Szent Mihály és Mózes ikonográfiájához 126—129
- Timm, Werner*: Orosz grafika a 20. században. Leipzig, 1967. Insel-Verlag ism.: Lengyel Béla 296
- Vámos Ferenc*; „Egzotikus emlékek az újabb magyar építészetben 250—256
- Vámos Ferenc* ism.: Bruno Zevi: Az építészet megismerése. Budapest, 1964. Műszaki Könyvkiadó 290—291
- Voit Pál* válasza „Eger művészeti földrajza és a közép-európai barokk” című kandidátusi értekezésének vitáján 151—155
- Wessetzky Vilmos* ism.: Hajnóczi Gyula: Az építészet története. (Ókór) Budapest, 1967. Tankönyvkiadó 295
- Zádor Anna* opponensi véleménye Németh Lajos: „Csontváry művészete” című doktori értekezéséről 274—277
- Zevi, Bruno*: Az építészet megismerése. Budapest, 1964. Műszaki Könyvkiadó ism.: Vámos Ferenc 290—291

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak

MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Aachen, Székesegyház 242
 — — Nagy Károly ereklyetartó 169
 Abony, rk. tpl. 232
 Acapulco melletti barlang festmények 306
 Agliate, San Pietro 176
 Alexandria, Musée greco romain 1
 Alsórákos, Bethlen vár 209
 Alvinc, Martinuzzi kastély 209
 Amsterdam, Fodor gyűjtemény, J. de Gheyn: Hugo Grotius ifjúkori arcképe 259
 — — Rijksmuseum 310
 — — Rijksprentenkabinet J. de Gheyn: Maurits hg. portréja 259, 260
 — — Öregházaspár 260
 Andechs, Kolostor Szt. Erzsébet és Szt. Hedwig selyemruhája 310
 Angoulême, székesegyház 253
 Anif, vár 158, 160
 Anjou, S. Macé tpl. 311
 Antwerpen, múzeum 308
 Anzy-le-Duc, apátság 170
 Arbes, székesegyház 170, 188
 Arbizzano, plébánia tpl. Keresztrefeszítés 169
 Arras, múzeum 307
 Aspersdorf, tpl. 204
 Assisi, S. Francesco, Cimabue freskói 313
 — — Giotto követő: Szt. Miklós legenda 20
 Aszód, Podmaniczky kastély 203
 Augsburg, dóm, bronzkapu 242, 242, 313
 Auxerre, Saint-Germain altépítmény IX. sz-i freskói 166, 186
 Azay-le Rideau, kastély 209
- Bagdad, Irak múzeum 309
 Bakonybél, apátság pecsétje 1320. 187
 Baltimore, Museum of Arts 1
 Bamberg, székesegyház 119
 Barcelona, San Pablo del Campo kolostor 178
 Bártfa, Múzeum Zboro-i üvegszék 141
 Basel, múzeum 308
 Báta, Szt. Mihály kolostor 173
 Becsehely, tpl. szószék, Szt. Mihály szobor 129
 Berény, román kori tpl. rézkehely 114
 Berethalom, ref. tpl. Sárkányos (madaras) fehér alapú szőnyeg. Kisázsia XVI. sz. 26, 26, 38, 40, 42
 Bergamo, Galeria Lorenzelli 309
 Berlin, I. Berény
 Berlin, Dahlem, Kupferstichkabinet Jacques de Gheyn II.: Pásztorlányok 259, 259, 260
 — — Ip. Múz. 144
 — — Staatliche Museen Damaszkuszi szőnyeg 1600 körül 38
 — — Raffaelino del Garbo: Madonna 18
 — — ifj. H. Holbein: Gisse kereskedő arcképe 18
 — — Újabb Osmán szőnyeg XVII. sz. 31
 Beszterce, ev. tpl. Erdélyi szőnyeg 21, 37
 Besztercebánya, plébánia tpl. 214
 Bidache, Gramont kastély fríze 311
 Bistrița, I. Beszterce
- Bois le Duc, Nordbrabants Museum 310
 Bologna, Museo Civico, Kék serleg 1465-ből Szent család menekülésével 144
 Bonn, Rheinisches Landesmuseum 306, 308, 310
 Boppard, Severkirche boltozata 168
 Bordeaux, museum 310
 Boston, Museum of Fine Art 19, 36
 Bowes, Museum Barnard Castle 312, 313
 Brassó, Fekete tpl. 23, 23
 — — Erdélyi szőnyeg Kisázsia XVI. sz. vége 37, 40, 41
 Brügge, Städtische Museen, Steinmetzkabinet, Jacques de Gheyn: Lányka arckép 258, 259, 260
 Brüsszel, Királyi Könyvtár 310
 — — Múzeum 310
 — — Stoclet-Palais G. Klimt mozaikképe 43, 45, 53
 Budajenő, rk. tpl. 232
 Budapest, Angolkisasszonyok tpl. 232
 — — Belvárosi plébánia tpl. 249
 — — Budai vár 303, 305
 — — Budatétény, Szt. Mihály kápolna 127
 — — Budavári főtemplom 187
 — — Evangélikus Egyetemes Konvent, Egger V.: Hoffmann Péter 1821
 — — — Willerdig Jakab képmása 83
 — — Peszl Frigyes: Vigadó 250, 251, 255
 — — Főv. Operettszínház 310
 — — Jos. Ign. Gerl: Invalidus ház kriptája 154
 — — Harmincad ház 246
 — — Kálvintéri ref. egyházközség Egger V.: Báthory Gábor püspök 1825. 83, 84
 — — Károlyi palota 247, 249
 — — Kós Károly—Györgyi Dénes: Városmajor utcai elemi iskola 250
 — — Központi Szeminárium 246, 247, 249
 — — Lajta Béla: Martinelli tér 5. 250
 — — Mexikói úti nyomorék gyerekek otthona 250
 — — Rákóczi út 18. 250
 — — Vas utcai iskola 250
 — — Lechner Ödön: Földtani Intézet 250
 — — Iparművészeti Múzeum 1, 18, 20, 21, 23, 25, 36, 38, 39, 53, 58, 138, 250, 254, 256, 304
 — — — Állatos szőnyeg Északnyugat Perzsia XVI. sz. közepe 33, 33, 40, 42
 — — — Csi és csintaméni díszmű, újabb Osmán szőnyeg Kairó XVII. sz. 31, 32, 40, 42
 — — — csintamintás (golyós) fehér alapú imaszőnyeg Kisázsia 1700 körül 28, 29, 29, 40, 42
 — — — Dzsímirdzi-Kulla Anatolia 1800 körül 25, 28, 40, 41
 — — — Egyiptomi kötés tábla Ltsz. 63.91, régi szám 7144. 11, 14, 16
 — — — Fajansz csésze a fraknoi kinestárból 158
 — — — Hólyagos trébelt óriás tál 1615. 77
 — — — Huszár Holics XVIII. sz. 157
 — — — Indiai imaszőnyeg 1600 körül 34, 34, 40, 42
 — — — Indiai szőnyeg India XVII. sz. 34, 34, 40
 — — — Kirmán szőnyeg Irán XIX. sz. 32, 32, 40, 42
 — — — Kupa török—magyar lovassatával 144, 145
 — — — Mayer J. keménycserép tál (Herend) 1839. 86, 86
 — — — Önfedeles kis boros kancsó 1606. 74, 76

- — Ónfedele korszak IBUS iniciálé 1617. 76
 — — Ovális habán tál 1610. 76
 — — Oszlopos erdélyi imaszőnyeg, Kisázsia XVII. sz. 23, 23, 24, 37, 40, 41
 — — Sárkányos erdélyi imaszőnyeg XVII. sz. 24, 24, 25, 37, 40, 41
 — — Sárkányos (madaras) szőnyeg Kisázsia XVII. sz. 27, 27, 40, 42
 — — Teknőcös fehér alapú szőnyeg Kisázsia XVII. sz. 28, 28, 40, 42
 — — Triton Holics XVIII. sz.
 — — Lechner Ödön: Postatakarékpénztár 250
 — — Magyar Nemzeti Galéria 305
 — — — Barcsay Jenő: Dombos táj 162
 — — — Csontváry Tivadar: Önarckép 271
 — — Magyar Nemzeti Múzeum 120, 138, 294
 — — — Andrassy címeres palack 144
 — — — Korona, négy tagból álló töredék 212
 — — — Középkori timpanon dombormű 172
 — — — Luzsénszky István kupája 141, 144
 — — — Mátyás serleg 139, 142
 — — — Női korona 310
 — — — II. Rákóczi György palackja 141
 — — — — kupája 142
 — — — Somogyvári szalagfonatos fríz 171, 174
 — — — Történeti Képcsarnok Bikfalvi Koréh Zsigmond: Hadik András arcképe, metszet 96, 97
 — — — — Egger V.: Bene Ferenc képmása 1825. 83
 — — — — — I. Ferenc képmása 83
 — — — — — Hármassaládi képmás 80, 81, 83
 — — — — — Női képmás 1819. 83
 — — — — — Podmaniczky Károlyné 80, 81, 84
 — — — — — Ürményi József országbíró 1825. 84, 84
 — — — — — XIX. sz-i festő Férfiképmás 1825. 84
 — — — — — XVII. sz. művész: Magyar követek a Kremlben 21, 22, 37, 40, 41
 — — — — — XVII. sz. festő: Illésházy Gábor képről, arbeszkes szőnyeg 20, 40
 — — — — — Pálffy Lipót: Allegorikus kompozíciók 263
 — — — — — Magántulajdon, Indiai imaszőnyeg, India, XVII. sz. I. fele 27, 40, 42
 — — — — — Magyar Tudományos Akadémia 140
 — — — — — Pálffy Lipót: Széchenyi portré 261, 263
 — — — — — Mária tál. 240
 — — — — — szobortöredékek 1386—90 körül 239, 240
 — — — — — Mátyás tál. Nep. Szt. János oltár 214
 — — — — — Nagytétényi plébánia tál. szószék hangvetőjének Szt. Mihály és Mózes szobra 126—129, 126
 — — — — — Néprajzi Múzeum 39
 — — — — — Országháza 254
 — — — — — Országos Széchenyi Könyvtár Danascenus Corvin kódex aranyozott Mátyás címeres kötése, Buda 1480—1490. Cod. Lat. 345 5, 6, 14, 15
 — — — — — 66. sz. Nyelvméleke Inc. 175/b 13, 16
 — — — — — Missale Strigoniense, Velence 1502. Inc. 996.
 — — — — — Kötés részlet 10, 12, 16
 — — — — — Palóczy György: Missale kötéstáblája. Cod. Lat. 359. 9, 11, 16
 — — — — — Poeta Christianus Cod. Lat. 423. 2, 15
 — — — — — Pray Codex 129
 — — — — — Xenophan Corvin kódex aranyozott, Mátyás címeres kötéstáblája, Buda 1480—1490. Cod. Lat. 422. 2, 3
 — — — — — Rákospalota tál. szószék Szt. Mihály szobra 129
 — — — — — Sebestyén Artúr: Gellért szálló 250
 — — — — — Szt. Anna tál. 233
 — — — — — Szépművészeti Múzeum 303, 308, 309, 311, 312
 — — — — — — H. Burgkmair: Achilles megmentése 304
 — — — — — — Gonzales Cocques: Előkelő antwerpeni család 21, 21, 40
 — — — — — — Mátyás és Beatrix domborművek 292, 293
 — — — — — — Salamon van Ruysdael festménye 315
 — — — — — — Szentbenedeki kastélyból való oltárkép 303
 — — — — — — Visegrádi Madonna 292
 — — — — — Vigszínház 310
 — — — — — Bukarest, Cretulescu tál. falképei 311
 — — — — — — Művészeti Múzeum 309
 — — — — — Buscot, Park kastély 312
 — — — — — Caen, kastély Salle de l'Echiquier 311
 — — — — — Canosa di Puglia, S. Sabino székesegyház 243
 — — — — — — Boemundus mauzóleum kapuja 243, 243
 — — — — — Červený Hradec, A da Porta: Kastély 210, 210
 — — — — — Charlieu, tál. nyugati kapu 182
 — — — — — Charlottenburg, kastély 304, 310
 — — — — — Chartres, székesegyház 123, 313
 — — — — — — déli kapuzat 168
 — — — — — — Szt. Péter és Szt. Gergely szobrai 119
 — — — — — — üvegablak Nagy Károly életéről 168, 169
 — — — — — Chiaravalle della Colomba kolostor XIII. sz. kerengő 179
 — — — — — — Milanese kolostor XIII. sz-i kerengő 179
 — — — — — Chicago, Múzeum 307
 — — — — — Cinkota, rk. tál. 246
 — — — — — Cleveland, Museum of Art 308, 310, 312
 — — — — — Cluny, apátság 170
 — — — — — Colpach, kastély 264, 264
 — — — — — Corpi, S. Maria plebánia tál. 182
 — — — — — Csapod, tál. szószék, Mózes szobra 129
 — — — — — Cserkút, tál. XIII. sz-i falképei 306
 — — — — — Csiksomlyó, tál. szószék Szt. Mihály szobra 129
 — — — — — Darmstadt, Hessisches Landesmuseum 309
 — — — — — — J. de Gheyn III.: Férfi koponyával 260
 — — — — — Debrecen, Déri Múzeum Egger V.: Nő papagájjal 1825. 84
 — — — — — — Magántulajdon Egger Vilmos: Váradi Szabó János 80, 81, 82, 83
 — — — — — — Szt. Anna tál. 218—220, 222, 228, 231, 232, 235
 — — — — — — — belső 219, 219
 — — — — — — — falpillér 219, 220
 — — — — — — — homlokzati rajza 219
 — — — — — — — rendház alaprajza 1774. 219, 219
 — — — — — Dégh, Festetich kastély 203
 — — — — — Delhi, Dsamma mecset 40
 — — — — — Demjén, rk. tál. 222
 — — — — — Devecser, tál. szószék Szt. Mihály szobra 129
 — — — — — Diósgyőr, vár 292
 — — — — — Douai, Múzeum 309
 — — — — — Dömös, tál. szószék Mózes szobra 129
 — — — — — Drezda, Albertinum 310
 — — — — — Dumbřavenni, I. Erzsébetváros
 — — — — — Dunaharaszti, Bajcsy-Zsilinszky u. 128. 247
 — — — — — Dürntein, apátsági tál. 303
 — — — — — Düsseldorf, Lambert Kraha gyűjtemény Olasz barokk rajzok 304
 — — — — — Edelény, kastély 189—206, 211
 — — — — — — alaprajz 1763. 189, 190
 — — — — — — — Emelet 191, 192
 — — — — — — — Földszint 191, 192
 — — — — — — — — 1928-ban 197, 199
 — — — — — — — déli homlokzat 1770. 192, 193
 — — — — — — — Diszító elemek 201, 202, 203, 203
 — — — — — — — Emeleti alaprajz 1928-ban 198, 199
 — — — — — — — Emeleti freskók 1942-ben 195, 197
 — — — — — — — északi homlokzat 1780. 193, 193
 — — — — — — — falképei 154
 — — — — — — — Keleti szárny 204
 — — — — — Eger, Ciszterci tál. 228, 230
 — — — — — — Egyetemi csillagvizsgáló 155
 — — — — — — Fekete Sas vendéglő 233
 — — — — — — Főszékesegyház 234
 — — — — — — Josef Ignaz Gerl: Megyeház börtönépülete 154
 — — — — — — Püspöki palota 154, 215, 217, 217, 218, 219
 — — — — — — — átalakítási tervrajz, Zwenger Józseftől 218, 218
 — — — — — — — Fellner: Új épületszárnyak 218
 — — — — — — — lépcsőháza 214, 218
 — — — — — — — Knézich u. Irgalmasok tál. és kórháza 220, 220
 — — — — — — — Líceum 147, 148, 150, 154
 — — — — — — — Megyeháza 150
 — — — — — — — Minaret 136
 — — — — — — — Minorita tál. 147, 150, 214, 232
 — — — — — — — Múzeum 125
 — — — — — — — Szt. Mihály szobra 216, 234
 — — — — — — — Papnevelő Intézet 233
 — — — — — — — Széchenyi u. 13. Carlone ház 232, 233

- — Szűz Mária szobor 233
 — Szt. Donát szobor 232, 232, 233
 — Szt. József tpl. 215
 — Szt. Mihály székesegyház 214—217, 219, 232, 233, 234
 — — alaprajza 216
 — Szt. Miklós tpl. 215
 — Szerviták tpl. 233, 238
 — Trinitárius tpl. 150, 233
 — Vár 234
 — Werner Apát u. 1. 233
 Egerszalók, rk. tpl. és harangtorony 226, 227, 227, 228, 228
 Egyed, tpl. szószék Szt. Mihály szobra 129
 Ercsi, monostor 184, 185, 188
 Érd, Csonka minaret 137
 Erlangen, Universitätsbibliothek Biblia Sacra, Cod. Lat. 231. 5, 6, 7, 9, 10, 15
 Erzsébetváros, Apafi kastély 209
 Esztergom, Püszkesegyház, Könyvtár, reneszánsz könyvkötés Inc. I. 10 s. 1. e. a. 9, 16
 — — Kincstár, Mátyás kálvária 292
 — Keresztény Múzeum Szent Jobb szőnyeg 39
 — Királyi kápolna 177, 180, 184, 187, 188
 — Királyi palota, falképei 117
 — Primási Levéltár, Pálffy Lipót: Széchenyi István arcképe (rajz) 261, 262, 262, 263
 — Szt. István protomartyr tpl. sírlelete 113
 — — — ezüst kehely 113
 — — — gyűrű 113
 — — — páztorbot 113
 Fayum, kolostor 1
 Feketeváros, tpl. szószék Mózes szobra 129
 Feldebrő, Apát sír, páztorbot 114, 121
 — tpl. alttemploma 124—125, 124
 Felnémet, rk. tpl. 226, 227, 231, 232
 — Tégláégető 233
 Felsőtárkány, Barkóczy kastély 214
 — rk. tpl. 237
 Féltorony, kastély 204, 208
 Fertőd, Eszterházy kastély 203
 Fertőszentmiklós, tpl. szószék Szt. Mihály szobra 129
 Finstingen, tpl. gótikus ablakai 315
 Firenze, Bargello üvegserleg Justitia diadalmenetével 144
 — Museo Bardini Csi és csintaméni díszű, fehéralapú szőnyeg, felhőkerettel 29, 29, 40, 42
 — Biblioteca Nazionale 314
 — Casa Buonarrotti 307
 — Museo Michelangelo 274
 — Palazzo Davanzati 305
 — Palazzo Vecchio 293
 — S. Lorenzo, A. del Pollainolo: Feszület 304
 — Santa Maria Novella, Massaccio: Szentháromság 315
 — Uffizi 305, 308
 — — Ghirlandaio: Madonna szentekkel 18
 Fontainebleau, kastély Fr. Boucher tetőfestményei 306
 Fontanellato, Paolo Gonzaga kastély Parmigianino freskói 314
 Forchtenstein, I. Fraknó
 Fraknó, vár 303
 Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut 304
 — — Jacques de Gheyn II.: Sziklás táj 257, 257, 258, 260
 Füzesabony, rk. tpl. 222, 222, 223, 224, 226
 — — Carlone: alaprajzai 223, 223
 — — Franz József homlokzati tervek 223, 224, 224
 — — átalakítási tervek 225
 — — kapuja 222
 Gainfarn, plébánia tpl. főoltára 155
 Gand, Múzeum 307
 Garamszentbenedek, kolostor 173, 176
 Gargilesse tpl. románkori üvegfestménye 311
 Garsten tpl. 214
 Genova Bianco: Palazzo Durazzo 210
 — Dóm Guglielmo della Porta szobrai 315
 Gödöllő Grassalkovich kastély 203 247
 Göllersdorf, Loretto tpl. 204
 Graz, Münzkabinet 303
 — Steierische Volkskundmuseum, Szt. Mihály halottaságyánál, rézmetszet 128
 Gyömrő, rk. tpl. 247
 Gyöngyös, Ferences tpl. 219, 235
 Gyöngyöspüspöki, Hasko malom 226
 Gyöngyös-Solymos, püspöki malmok 226, 236
 Gyulafehérvár, székesegyház 311
 — — déli kapu Krisztus dombormű 180, 187
 — — reneszánsz kápolna 14
 Haarlem, Teyler Museum, Michelangelo: Keresztletétel 304
 Hága, Thorwaldsen Múzeum 309
 Hahát, Szt. Margit apátság 170, 171, 173
 Hallsbronn, Kolostor tpl. 314
 Halápi, rk. tpl. rom 219
 Hamburg, Kunsthalle 309, 310
 — Múzeum, Áttört talpas konfekttől XVI—XVII. sz. 74
 — — kupakos hasábos gyógyvízpalack 1614. 75
 Hédevár, kastély 203
 Herend, porcelángyár 85—94
 — — múzeum Kanna 1839. 87
 Heves, tpl. Antoine Rosier mennyezetképe 154
 Hildesheim, St. Godehard tpl. 306
 Hollenthon, rk. tpl. Thomas Straiff: Vir dolorum 303
 Ismaring, kastély 314
 Ivrea, Sasamentarium 167
 Ják, rk. tpl. 177, 187, 241
 Jentendorf, rk. tpl. Johann Joseph Resler oltárai XVIII. sz. 303
 Jeruzsálem, Izraeli múzeum 308
 Kairo, Bibliothèque Nationale (Dar-ul-Kutub) 1
 — — Fonadék díszes kötések 202. sz. 10, 16
 — — Kairói könyvkötés XV. sz. 64 sorozat 25. kötet 2, 4, 8, 15
 — — — XV. sz. 66. sorozat 17. kötet 2, 4, 8, 10, 15
 — — kötésminta 64. sorozat 25. kötet 11, 14, 16
 — Musée Capte 1
 — Musée de l'Art Arabe 1
 — — Egyiptomi diszkötés XIV. sz. 8, 10, 16
 — — — XV. sz. 8, 10, 16
 Kairuan, Nagy mecset 1
 Kalat Siman, Szt. Simeon tpl. 176
 Kalbluzeh, tpl. 176
 Kalocsa, rk. tpl. XI. sz. 113, 120
 — Püspöki palota 203
 — Székesegyház 112, 113, 120, 220, 228, 231, 231, 232, 237
 — — XI. sz-i érseksír 112—113
 — — — famaradványok 113
 — — — gyűrű 113, 114, 118, 118
 — — — kehely 112, 114, 115, 115, 116
 — — — mellkereszt 113—115, 118, 120
 — — — palhiumtűk 113—115, 118, 119, 119
 — — — patena 112, 114, 115, 116, 116
 — — — páztorbot 112, 113, 116, 117, 117
 — — — szövetmaradványok 113, 114
 — — Fehéregyház kápolna 172
 — — Mindenszentek kápolna 172
 — — Szt. János kápolna 172
 — — Szt. Péter kápolna 172
 — — Szt. Tamás dombormű 172, 187
 — — Vasashegy, kolostor tpl. 172
 Kápolna, rk. tpl. 222
 — Felső malom 226
 — Serfőzde 226

- Kapornok, apátság 176
 Kaposvár, Múzeum, Somogyvári apátság faragott kövei 174
 Kassa, múzeum Zboro-i üvegcsillár 141
 Kecskemét, Piarista tpl. 232
 Kerecsend, rk. tpl. 222, 224
 Keszthely, Fesztetich kastély 203
 Kiskunfélegyháza, Morbitzer Béla: Tanácsház 250
 Kiskunhalas, Györgyi Dénes: Iskola 250
 Kismarton, Eszterházy kastély 214, 233
 — tpl. szószék, Szt. Mihály szobra 129
 Klosterbruck, Stiftskirche 204
 Klosterneuburg, Donato Felice D'Allio: Kolostor 154
 Kolozsvár, magántulajdon Bikfalvi Koréh Zsigmond:
 Pataki Sámuel protomedikus arcképe 98, 98, 99
 — tpl. szószék Szt. Mihály szobra 129
 Konstanz, román kori tpl. romok 314
 Köln, Iparművészeti Múzeum Török szőnyeg 31
 — Schmitgen Múzeum XII. sz-i Krisztus szobor 306
 — Wallraf Richartz Múzeum 305, 308, 309
 — — J. de Gheyn: Seneca halála 260
 Königsutter, Stiftskirche 241
 Krakkó, Jagelló Könyvtár ősnymtatvány, Inc. 1496, 1497. 9, 16
 — Székesegyház Szentségtartó kereszt 310
 — — kincstár kereszt XIII. sz-i női koronával 213
 — Wawel 212, 213
 — — Mór püspök sír kelyhe 115
 — — Tarnovsky címeres ÍSCAT inic 1664 korsó 77, 77, 78
 Krems, Domonkos tpl. 303
 Kremsmünster, Apátság, képtár 303
 — Mathematische Turm 155
- Landshut, Residenz Arachne terme, tetőfestmények 314
 Learne, kastély 310
 Lébény, tpl. 177, 178, 187
 Le-loroux-bottereau, Székesegyház freskói 168
 Leningrád, Ermitage Alessandro Varotori képe 26
 Lenti, Plébánia tpl. ifj. Dorffmeister István: Szt. Mihály küzdelmé Mózes holttestéért 127, 127
 Lescar, katedrális románkori díszei 311
 Liege, Múzeum 307
 Liège, székesegyház (Loire et Cher) XII. sz-i falképek 168
 Linsengerdorf, tpl. 155
 London, British Múzeum 1, 68, 72, 144, 145, 308—310
 — — Korona töredék 212
 — Heim Gallery 306
 — National Gallery 307—311
 — — H. Holbein: A követek 18
 — Portrait Gallery 18
 — Tate Gallery 308, 310
 — The Arts Council of Great Britain 265
 — Victoria and Albert Múzeum 23, 121, 144, 145, 307, 309, 310
 — — Sárkányos (madaras) mintás perzsa selyemszövet XVII. sz. 27, 27, 37, 40, 42
 Loretto, Szervita tpl. 214, 215, 222
 Lucca, Palazzo Ducale 310
 Lund, Akadémiska föreningen 268
 Luzern, Kunstmuseum 265
- Madocsa, tpl. 179, 187
 Madrid, Prado 307
 Magdeburg, Dóm 241, 314
 Magyarbél, Csáky kastély 228
 Magyarakeresztúr, tpl. szószék, Szt. Mihály szobra 129
 Magyarakeszi, plébánia tpl. Főoltárkép 128, 128
 Magyarorszentpál, dombormű 172
 Mainz, Guttenberg Múzeum, 68, 72
 Maklár, malom 233
 — rk. tpl. 222, 224, 236, 237
 Malesice, kastély 211
 Malmö, Múzeum 268
 Manchester, Museum 307
 Marburg, Szt. Erzsébet tpl. 213
- Máriapócs, tpl. szószék Szt. Mihály szobra 129
 Melbourn, Múzeum Gowaert Flinek 304
 Meschede, an der Ruh, XI. sz-i plébánia tpl. 305
 Metz, katedrális Elzászi üvegablak 311
 Miedzyrzecz, monostor 119, 120
 Milanó, Biblioteca Trivulsiana Commentaria Porbironis kódex Ms 818. 6, 15, 16
 — Brera, Ecole Roberti: Madonna 18
 — Dóm 239, 240, 241, 242
 — — ablaktámasztó alapzat alakja 243, 243
 — — Promindus sírkápolna konzolfej 1391. 241, 241
 — — vízköpő 240, 240
 — — — 1391. 241, 241
 — — — 1393. 241, 241
 — S. Ambrogio 165, 170, 171, 176, 188, 242
 — S. Vincenzo in Prato 176
 Miršovo, kastély 211
 Miskolc, Minorita tpl. 221, 221, 222, 226, 236
 Modena, székesegyház 170, 241
 Mogyórd, Szt. Márton monostor 173
 Moissac, székesegyház 170
 — harangtorony 311
 Monok, kastély freskói 154, 198
 Monor, rk. tpl. 232, 237
 Montauban, Museum 309
 Montecassino, apátság 170, 187
 Moszkva, Állami Könyvtár 68, 72
 — Kreml 21
 — — Múzeum, serlegek 140
 München, Állami Könyvtár Bedae, Cod. Lat. 175. 2, 9, 15
 — Alte Pinakothek 307
 — — Francesco Guardi képei 304, 305, 306
 — — Rembrandt képei 306
 — Bayerisches Nationalmuseum Pähler Altar 304
 — magántulajdon Kardinálistól OGGK iniciálé 1657. 76, 77
 — — önfedeles korsó J. S. iniciálék 1593. 73, 76
 — Staatliche Graphische Sammlung 304, 310
 — Huber Wolf rajzai 304
 — Volt királyi palota, Pieter de Witte képe 26
- Nagykálló, rk. tpl. 150
 Nagyszeben, Brukenenthal Múzeum, Mértani díszű (Holbein) szőnyeg, Kisázsia XVI. sz. 18, 19, 37, 40, 41
 Nagyszombat, Egyetemi tpl. 222
 — Jos. Ignaz Gerl, Jezsuita kollégium 154
 Nagyvárad, káptalan 173
 Namur, Musée Diocésain Ereklyetartó korona 1207—1218. 212
 Nemesapáti, tpl. szószék Szt. Mihály szobra 129
 Nesle-la-Reposte, kolostor 311
 New York, Asia House Gallery 39
 — Metropolitan Museum 39, 306—307
 Nikolsburg, Museum Albarello, L. Z. iniciálé 1598. 73, 76, 78
 Nizza, Matisse Museum 310
- Obersiebenbrunn, tpl. 303
 Ohio, Columbus museum 313
 — Művészeti Múzeum 313
 Olaszfalu, tpl. szószék Mózes szobra 129
 Oldenburg, képtár 309
 Ószőny, Római kori temető, keresztény sír pásztorbot 114
- Óraljaboldogfa, tpl. 177
 Óriszentpéter, tpl. 177
- Pádua, S. Antonio 253
 Pallag pusztá, rk. tpl. rom 219
 Pannonhalma, apátság 170, 174, 175
 — — pecsét (1430) 186, 187
 — Székesegyház homlokzat 155
 Pápa, Fellner: Plébánia tpl. 155
 — kastély 203

- kollégium 91
 Paris, Bibliothèque et Musée d'Art Suedois 265
 — Bibliothèque Nationale 308
 — — Saint Gilles apátság chartularium 165, 166, 186
 — Cluny Múzeum, Térdeplő nő szobra 311
 — Jacquemart-André Múzeum 308
 — Jeu de Paume 310
 — Louvre 258, 260, 305—307, 309
 — Musée de l'Art Modern 309
 — Notre Dame Sz. Szűz kapuzat 313
 — — üvegablakai 311
 — Observatórium 305
 — Orangerie 307
 — Palais Galliera 305
 Parma, Battistero 182
 — — kapuja 313
 Pavia, S. Michele 170, 171, 188
 — S. Stefano baloldali kapu oszlopdísz 171
 Payerne, apátsági tpl. 311
 Pécel, Ráday kastély 247, 249
 Pécs, Székesegyház 241, 303
 — — Ádám Éva oszlopíró 170, 187
 — — faragott kövek 166, 176, 179, 180, 187, 188
 — — Népoltár 189, 188
 — — Jakováli Hasszán Dzšami 130, 131, 132, 133, 132—137
 — — alaprajza 133, 134
 — — gyámkökiképzés 135, 136
 — — imafülke 134, 135
 — — minaret, zsámoly 135, 136
 — — — körerkélye 137, 137
 — — — párkánya 136, 137
 — — sarokboltozat 135, 135
 — — Ferhád pasa fürdője 133, 137
 Pécsvárad, apátság 119, 120
 — — domborműtörök 171, 172, 187
 Perigueux, Székesegyház 253
 Pétervására, kastély freskó 197, 198
 Philadelphia, Johnson Museum 307
 — Museum of Art 5, 13, 15
 — Museum E. S. mester rézmetszetei 310
 Piacenza, dóm szobrászati dísz 182
 Pilis, Beleznay kastély 247
 — Evang. tpl. 247
 Pisa, Battistero 241
 Poitiers, Notre Dame-la Grande tpl. 311
 Pommersfelden, kastély 209
 Pomposa, apátság átrium faragványai 171, 172, 188
 Poznan, Museum 310
 Pozsony, Narodna Galéria 307
 — vár 214, 233, 240
 Prága, dóm 240, 243
 — — Szt. Vencel sírkápolna 243
 — — torz konzolfej 239, 240
 — Egyetemi Könyvtár Commentarius in Aristoteles 3, 15
 — — Thomas Kempis Corvin kódex aranyozott Mátyás címeres kötéstáblája Buda 1480—1490. 5, 6, 9, 15
 — Iparművészeti Múzeum önfedeles csőrös kancsó SFGVTV iniciálé 1616. 76, 76
 — Mala Strana Santini: Lobkovitz palota 210, 210, 211
 — Mathey, Jean Baptiste: Érseki palota 1730. 210, 210
 — Nemzeti Múzeum 309
 — Pötting palota 211
 — Toscana-Thun palota 211
 — Vernier palota 211
 Prün, Graduale 167
 Puerto Rico, Ponce múzeum 312
 Purkersdorf, szanatórium 43, 53
 Pusztahídvég, rk. tpl. 225, 237
 Pusztamogyoród, tpl. szószék Szt. Mihály szobra 129
 Pusztaszikszó, rk. tpl. 225
 Regensburg, Fr. A. Pilgram kastély 303
 — Szt. Jakab tpl. kapuzat 180
 Reichersberg am Inn, apátság Johann Heinrich Schö-nfeld: Az angyal kiszabadítja Szt. Pétert 303
 Reims, székesegyház Konzolfej XIII. sz. 242, 242
 Richmond, Museum Salvator Rosa: Atilius Regulus halála 312
 Riegersburg, kastélymúzeum 303
 Rimini, S. Francesco: Piero della Francesca festménye 18
 Róma, Ammunati: Collegio Romano 210
 — Bernini: Palazzo Barberini 210
 — Carlo Borromini: S. Carlo alle Quattro Fontane 147, 152, 153
 — Palazetto dello Algardi 306
 — Palazzo Farnese, Domenichino loggia képei 307
 — Palazzo Colonna, Pietro Tempesta képei 311
 — Palazzo Corsini, Dosso Dossi: Ismeretlen férfi 18
 — S. Cecilia 122
 — S. Cosma e Domaniano, apsis mozaik 180
 — S. Ivo alle Sapienza 305
 — S. Onofrio tpl. Domenichino freskói 315
 — S. Pietro in Vaticano 122, 303
 — — Ker. kápolna 315
 — Santa Trinita dei Monti, Orsini kápolna Daniel da Volterra művei 312
 — Vatikán Bernini: Konstantin lovasszobra 303
 — — könyvtár, XVI. sz. olasz festő miniatúrája mér-tani díszű kisázsiai szőnyeggel 18, 19, 40, 41
 — — Laocoon 252
 — — Navicella mozaik 305
 — — Stefanszki oltár 305
 — Villa Madama 158, 313
 Ravenna, S. Vitale, apsis mozaik 180, 182
 Rotterdam, Boymans Museum 313
 — — J. de Gheyn III. Fejtanulmányok 260
 Roudnice, kastély A. da Porta 210
 Rouen, katedrális 283
 — museum 307
 Ruvo, székesegyház 170
 Rychnov, Giov. Santini: Kolowrat kastély 210, 210
 Saint Denis, Sacramentarium 166
 Saint-Gilles, apátság 165, 168, 170, 180, 186
 Salzburg, Freisaal Schloss 303
 Sankt Gallen, kolostor 175
 Santiago de Compostela, Placio de Gelmirez 177
 Saragossa, katedrális 309
 Sári, Grauarium 247
 Sárospatak, kastély 203
 Sarud, rk. tpl. 222, 224, 225
 — — alaprajza 222, 226, 237
 — — Franz József: átalakítási tervek 225, 227, 237
 Sata, tpl. Franz Wagenschön: Szt. János festménye 216
 S. Benoît sur Loire, székesegyház oszlopíró XI. sz. 169, 170
 Schlierbach, Cisztercita tpl. 222
 Segesvár, plébánia tpl. Sárkány-díszű szőnyeg Kisázsia XVII—XVIII. sz. 27, 28, 40, 42
 S. Gabriel, székesegyház XII. sz-i Visitatio 169
 S. Jean d'Acre, kórház 311
 Sibiu, I. Nagyszeben
 Siena, S. Antimo kolostor 311
 Sigmaringen, Hohenzollern Museum 304
 Sínai félsziget, Szt. Katalin kolostor 306
 Somogyvár, apátság 165—188, 167
 — — alaprajza, 1823-as ásatás 174, 174
 — — alaprajza, 1913. ásatás 175, 175
 — — Angyal 180, 181, 182, 188
 — — falmeződíszítés 173
 — — kapubélettörök I. 177, 177
 — — — II. 177, 177
 — — Krisztus 180, 180, 182, 187, 188
 — — ornamentális török 183, 184
 — — oroszlángrieff 185, 185
 — — oszlopíró XIII. sz. 179, 179
 — — oszlopláb XIII. sz. 179, 179
 Ráckeve, Hildebrandt: Kastély 189, 203—205, 208, 209
 Racoul-de-Jos, I. Alsórákos 209
 Reckhingshausen, Ikon museum 304

- — oszloptalp V. 177, 178
 — — oszloptöredék I. 178
 — — — II. 178
 — — párkánytöredék 177, 177
 — — pecsétje 171, 171
 — — szalagfonatos töredék 173, 173
 — — Szt. István dombormű 166, 166
 Sopron, Ev. tpl. szószék Szt. Mihály szobra 129
 Sopronbátfalva, tpl. freskó 119
 Spital am Phyron, apátsági tpl. 228
 Steyr, Domonkos tpl. 228
 St. Florian, Hohenbrunn kastély 310
 St. Gallen, kolostor tpl. 315
 St.-Genis-des-Fontaines, Annuntiatio 169
 St. Marein, plébánia tpl. plasztikai díszei 303
 Stockholm, Karolin kórház 268
 — — Kunstakademie 266
 — — Nemzeti Múzeum 265, 268
 — — Szt. Erzsébet ereklyetartó 1236. 213
 St. Pölten, kolostor 303
 Strassburg, székesegyház, konzolfaj 1365. 242, 242, 244
 Strzelno, XII. sz-i tpl. 305
 — — tympanonja 311
 Stuttgart, museum 305
 — — Neues Schloss 314
 — — Staatsgalerie 308
 — — Trecento, fészület 304
 — — Württembergische Landesbibliothek. Augustinus, Corvin kódex Mátyás címeres aranyozott kötésének tükre Buda 1480—1490. Cod. Lat. Theod. el Phil. Fol. 152. 3, 4, 6, 10, 15
 Százd, monostor 173
 Szeged, Alsóvárosi tpl., szószék Szt. Mihály szobra 129
 Székesfehérvár, Bazilika 125, 166
 — — Márton tpl. faragványa 184, 188
 Szentendre, Görögkeleti tpl. 220
 Szent Flórián, tpl. 214
 Szentgál, tpl. szószék, Mózes szobra 129
 Szent Jakab, apátság 173
 Szepesbela, tpl. szószék, Szt. Mihály szobra 129
 Szolnok, Ferences tpl. 228, 229, 237
 Tihany, apátság pecsétje 1305. 187
 Tirol, vár 303
 Tiszapüspök, rk. tpl. 225
 Tivoli, Villa d'Este 304
 Tornyiszentmiklós, tpl. szószék, Mózes szobra 129
 Toronto, The Royal Ontario Museum 39
 Toscanella, S. Pietro 176, 177
 Toulouse, Saint Sernin 170, 313
 — — déli kapuja 182
 Töketeresbes, Pálos tpl. mennyezetképei 198
 Trebišov, I. Töketeresbes 198
 Trento, dóm 241
 Trier, dóm 304
 Trogir, dóm 178
 Turman, tpl. 176
 Uppsala, katedrális 240
 Utrecht, Central Museum 310
 Vác, Pilgram: Székesegyház 155, 174
 Vácbotyán, tpl. szószék, Szt. Mihály szobra 127, 129
 Vajdahunyad, vár 292
 Varsó, múzeum 308
 Velence, Accademia Vittore Carpaccio: Szt. Orsolya legendája 18, 20
 — — Állami Levéltár. A doge 1489. II. 5. kelt levele 16
 — — Museo Correr 308
 — — Palazzo Ducale 305, 310, 312
 — — Szt. Márk könyvtár 16
 — — tpl. 253
 Veresegyháza, rk. tpl. 232
 Verona, Curtioni: Palazzo della Gran Guardia 210
 — — San Giorgio in Braida, Girolamo dei Libri: Madonna trónon 21
 — — San Zeno Mantegna: Madonna 18
 — — SS. Lucillo—Lupicin—crescenzió szarkofág 165, 168, 169, 171, 188
 — — szobrászi dísz 182
 Versailles, Orangerie 309
 Veszprém, Bakonyi Múzeum Herendi Kanna „S” 1831. 87
 — — Medgyasszay István: Színház 240
 — — Püspöki vár 235
 — — Székesegyház 121
 Vicenza, Villa Rotonda 305
 Vignory, tpl. 311
 Villemardy, tpl. királyok imádása falkép 311
 Vinŭl-de-Jos, I. Alvinc
 Virginia, Museum 308
 Visegrád, Anjoukút vízköpője 240, 240, 244
 — — Herakles szökőkút 292
 Vízakna, tpl. kapu domborműve 172
 Vurpod, tpl. kapu domborműve 172
 Washington, National Gallery 308, 310
 Wien, Albertina 258, 260, 303, 304, 308
 — — Barnabita tpl. 215
 — — Belvedere 204, 209
 — — Egyetemi tpl. 222
 — — Gesellschaft der Musikfreunde, Naugass: Haydn-kép másolat 294
 — — Jos. Ignaz Gerl: Erdberggasse, bérházkomplexum 154
 — — Erzsébet apácák refektóriuma 1779. kórház bővítés 1796—99. 154
 — — Matthias Gerl Allgemeine Krankenhaus 154
 — — — Hercegerseki palota, lépcsőháza 154
 — — Schottengasse, Bencés székház 1769—74. 155
 — — Tekla tpl. 154
 — — Wehringerstrasse „Öt pacsirta” ház 154
 — — Historisches Museum der Stadt Wien 52
 — — Kincstár Német-római császári korona 213
 — — Kunsthistorisches Museum H. van der Boes: A paradicsomi bűnbeesés 38
 — — Memling triptichon 39
 — — Nagyszentmiklósi kincs 118
 — — Landengasse Schönborn palota 209 204
 — — Österreichisches Museum für Angewandte Kunst 23 36 39 43 48, 52, 53
 — — Josef Hoffmann: Asztaldísz 1920. 46, 48
 — — — Kis íróasztal 1905. 43, 46
 — — — Táskák 1915. 43, 47
 — — — Teáskészlet 1904. 43, 45
 — — — Teáskészlet 1928. 46, 50
 — — — Üvegtálak 1315. 43, 47
 — — — Maria Likarz: Bútorszövet 1920. 46, 49
 — — — Tapéta 1925. 46, 50
 — — Kolo Moser: Nyakék 1904. 44, 47
 — — Dagobert Peche: Díszdoboz 1920. 45, 47
 — — — Figurális csipke 46, 48
 — — Wally Wieselthier: Flóra 46, 47, 50
 — — Österreichisches Nationalbibliothek 52
 — — Apologeticus Cyrilli Corvin kódex aranyozott Mátyás címeres kötéstáblája. Buda 1480—1490. 2, 3
 — — Cyrillus Episcopus Cod. Lat. 1037. 2, 15
 — — Haly Aberudian Corvin kódex kötéstáblája. Cod. Lat. 2271. 3, 4, 15
 — — Hieronymus Epistolae Corvin kódex Ulászló-kori kötése, Buda, 1490. után Cod. 644. 5, 6, 6, 15
 — — Joh. Chrysostomus Corvin kódex aranyozott Mátyás címeres kötéstáblája, Buda 1480—1490. 3, 5, 15
 — — Livius kódex 4
 — — S. Hieronymus Corvin kódex aranyozott Mátyás címeres kötéstáblájának tükre, Buda 1480—1490. Cod. Lat. 930. 5, 6, 10, 15
 — — Thomas de Aquino kódex Cod. Lat. 1391. 2, 4, 10
 — — Thophylactus kódex Cod. Lat. 656. 5, 15

- Parr palota 215
- Sammlung im Schloss Hetzendorf 52
- Schönbrunni kastély 253
- Stephansdom Óriáskapu 177
- — szobrai 314
- Szervita tpl. 214
- Wiener-Neustadt, Jos Ignaz Gerl-Matthias, Gerl-Nicolaus
Paccarri: Vár kiépítések 154
- Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek 39. Aug in 4^o.
Psalterium Corvin kódex Beatrix királynő számára
kötés XV. sz. 8, 9, 11, 12, 16
- Wuppertal, Múzeum 305
- Würzburg, dóm 309
- Érseki palota 209
- Yale, Egyetem képtára 304
- Zágráb, Érsekség MR. 126 kódex 170, 186
- Zalavár, apátság ostyapecsétje (1392—1565) 187
- Zürich, Schweizerisches Landesmuseum 307

Festők, grafikusok

Aba Novák Vilmos 161
 Adler, Salamon 314
 Ajtai Abod Mihály 98
 Alfani, Orazio 313
 Allari, Cristofano 314
 Alt, Rudolf 305
 Altdorfer, Albert 218, 299, 304
 Altomonte, Bartolomeo 304
 Altomonte, Martin 304
 Ámos Imre 110
 d'Andlau, Pierre 311
 Angeluccio, Angelo 307
 Annyenkov 296
 Arcangelo, Antonio de l. Ceradio, Antonio del
 Asam, Cosmas Danjan 306
 Auernhammer, Hans 304
 Autreau, Jacques 312

Baciccio (Giovanni Battista Gaulli) 311
 Baglione, Giovanni 314
 Bailly, David 315
 Balogh István 66
 Barabás Miklós 57, 72, 161
 Barcsay Jenő 104—110, 161, 162, 162
 Baschenis, Evaristo 309
 Baskin, Leonard 301
 Batoni, Pompeo 305, 310, 312, 314
 Baudin, Joseph 312
 Baureau, Dirck van 315
 Bazzani, Giuseppe 315
 Beccafunni, Domenico 298
 Beckmann, Max 300
 Beller Jakab 154
 Beller János 154
 Bellini, Giovanni 299
 Bellotto, Bernardo 304
 Benczur Gyula 286
 Benedek Péter 55, 58, 72
 Bernardi, Pietro 315
 Bernáth Aurél 161
 Bewick, Thomas 299
 Bibiena, Antonio 313
 Blake, William 266
 Bloemaert, Abraham 259
 Boér Márton 98
 Bonnard, Pierre 300
 Bonnet, Louis-Martin 299
 Borogyin 296
 Boromissza Tibor 55, 72
 Bosch, Hieronymus 310
 Botticelli, Sandro 292, 299, 304
 Boucher, François 306
 Bouguereau, Adolphe William 287
 Braque, George 300
 Bresdin, Rodolphe 300
 Broggio, Ottavio 211
 Brueghel, Jan 305
 id. Brueghel, Pieter 258, 303, 304, 309, 311
 ifj. Brueghel, Pieter 308
 Burgkmair, Hans id. 298, 303
 Burljuk, David 296
 Busiri, Giovanni Battista 308

Cairo, Francesco del 304
 Callot, Jacques 299
 Canal, Antonio (Canaletto) 299, 312
 Cano, Alonso 304
 Caravaggio (Michelangelo Merisi) 312
 Carducho, Vincente 304
 Carla, de 301
 Carlone, Carlo 306

Carlone, Giambattista 214, 222
 Carlone, Giovanni 214
 Carpaccio, Vittore 18, 20
 Carpi, Ugo de 298, 302
 Carracci, Annibale 160
 Carriere, Eugene 300, 301
 Cartiglione, Giovanni Benedetto 312
 Castagno, Andrea del 314
 Castello, Valerio 306
 Centuri, Giacomo 313
 Ceraiolo, Antonio del 307
 Cerquozzi, Michelangelo 306
 Ceruti, Giacomo 304
 Cézanne, Paul 55, 60, 161, 264, 273, 275, 278, 280, 282—
 284, 287, 300
 Chagall, Marc 264, 296, 298, 300, 302, 310
 Chalon, Henry Bernard 300
 Chardin, Jean Baptiste Simeon 305
 Chavannes, Puvis de 160
 Chodowiecky, Daniel 299
 Cignasoli, Giambettoni 315
 Cimabue (Cenni di Pene) 253
 Cipper, Giacomo Francesco 305
 Cleve, Joos van 259, 312
 Cocques, Gonzoles 21, 21
 Conca, Sebastiano 312
 Constable, John 160, 307
 Conte, Jacopino del 313
 Copley, John Singleton 313
 Corot, Camille 265, 266
 Correggio (Antonio Allegri) 312
 Courbet, Gustave 266, 280
 Cranach, Lucas 298, 299
 Credi, Lorenzo di 299, 313
 Crespi, Giuseppe Maris 306, 312, 314
 Creti, Donato 306
 Czóbel Béla 110

Csepelka Antal 218, 235
 Csók István 161
 Csontváry Kosztka Tivadar 55, 56, 60, 72, 110, 269—
 270, 271, 272—289

Daddi, Bernardo 253, 305
 Daumier, Honoré 280, 299—301
 David, Jacques-Louis 160
 Dawis, Stuard 301
 Degas, Hilaire Germain Edgar 104, 290, 300
 Delacroix, Eugene 160, 264, 300, 301, 309
 Demarteau, Gilles 299
 Denis, Maurice 300
 Derkovits Gyula 58, 58, 59, 59, 100, 105, 107, 109, 110,
 270, 280, 303, 308
 Dési Huber István 100, 101, 102, 103, 104—111
 Divéky József 52
 Dolci, Carlo 306
 Domanovszky Endre 108—110
 Domenichino (Domenico Zampieri) 313, 315
 Doré, Gustave 299
 Dorfmeister István ifj. 127, 127
 Dossi, Dosso (Giovanni di Nicolo Luteri) 18
 Duray Tibor 302
 Dürer Albrecht 275, 298, 299, 305, 309
 Dyck, Anthonis van 309

Egell, Joh. Paul 304
 Egger Vilmos 80, 81, 82—84
 Egry József 107, 108, 110
 Ehrenreich, Ádám 84
 Elsheimer, Adam 304, 307, 311
 Ensor, Baron James 300
 E. S. mester 299
 d'Este, Baldassare 304

Falilejev, Vladimir Dimitrijevic 296
 Fantin Latour, Ignace Henri Jean 301
 Parkas István 110
 Fáy Dezső 55, 63, 64, 65 66
 Favorszkij, Vlagyimir Andrejevics 296
 Fenzone, Ferrau 314
 Ferenczy Károly 287
 Feti, Domenico 312
 Figino, Ambrogio 314
 Finiguierre, Maso 299
 Fiorentino, Rosso 313
 Flinck, Gowaert 304
 Foschi, Pier Francesco di Jacopo 307
 Fouquet, Jean 307
 Fragonard, Jean Honore 309
 Francesca, Piero della 18, 311, 313
 Francis, Sam 301
 François, Jean-Charles 299
 Friedlaender, Johnny 300
 Fûger, Friedrich Heinrich 97, 294
 Füssli, Johann Heinrich 300, 309

Gadányi Jenő 108—110
 Gainsborough, Thomas 307
 Galimberti Sándor 107
 Garbo, Raffaelino del 18
 Gauguin, Paul 160, 278—280, 283—284, 299, 300
 Gegerfelt, Wilhelm von 265
 Gent, Joos van 313
 Gericault, Theodor 160, 300, 301
 Gheyn, Jacques de 257, 258, 257—260
 Ghirlandaio, Domenico 18
 Giaquinto, Corrado 314
 Giordano, Luca 312
 Giorgio, Francesco di 314
 Giotto di Bondone 20, 253, 272, 305, 308
 Giovanni, Benvenuto di 314
 Goes, Hugo van der 38
 Gogh, Vincent van 55, 56, 72, 105, 107, 160, 266, 278, 280, 282, 284
 Golicein 296
 Goltzius, Hendrich 258—260
 Goncsarov 296
 Gonzaga, Pietro 306
 Gossaert, Jean 259
 Goudt, Hendrik 259
 Goya, y Lucientes Francisco de 160, 299—300, 309, 313
 Goyen, Jan van 315
 Gráf József 58, 60
 Graf, Urs 298, 300
 Grammoseo, Pietro 315
 Greco, Domenico Theotocupuli 253, 307
 Greuze, Jean-Baptiste 306
 Grien, Hans Baldung 298
 Grund, Norbert 303
 Guardi, Francesco 304—306, 311
 Guercino, (Giovanni Francesco Barlieri) 308, 310, 315
 Gulácsy Lajos 55—56, 60—61, 72, 110, 273, 274
 Guttenbrume, Ludwig 295

Haen, David de 315
 Haüy, Joseph 131, 133, 137
 Hayter, Stanley William 300
 Heckel, Erich 300
 Heldwein István 80, 82
 Hill, Carl Fredrik 265, 266, 266, 267, 268
 Hincz Gyula 63, 302
 Hogarth, William 299, 307, 308
 ifj. Holbein, Hans 18, 59, 298, 311, 312
 Hollós Simon 57, 72, 278
 Honthorst, Gerrit van 306
 Hopfer, Daniel 299, 300
 Hornemann, Christian 294, 294
 Huber, Johann Josef Anton 304
 Huber, Wolf 304, 315

Ingres-Balze 312
 Ingres, Jean Dominique 160, 309

Janneck, Franz Christof 305
 Janssen, Abraham 312
 Jermolajev 296
 John, Friedrich 83
 Jóó János 216
 Jordaens, Jacob 304, 305, 308, 312
 Judovin, Szolomon Borissovics 296

Kádár Béla 55, 72
 Kandinszkij, Vaszilij 275, 296, 298, 302
 Kaplan, Jacques 296
 Kass János 302
 Kassák Lajos 108
 Kempener, Petrus 315
 Kernstok Károly 37
 Kibrik, Jevgenyij Adolfovics 296
 Kirchner, Ernst Ludwig 300, 302
 Klimt, Gustav 43, 45, 51, 52
 Kmetty János 110
 Kochn, Misch 301
 Kokoschka, Oscar 43, 300
 Kollwitz, Kkthe 302
 Kondor Béla 302
 Korb Erzsébet 57, 65, 72
 Koréh Zsigmond, Bikfalvi 95—98, 95—98
 Korniss Dezső 110
 Kracker Lukács János 147, 149, 150, 153, 198, 216
 Kravcsenko, Alekszej Iljics 296
 Kriehuber, Josef 294
 Kronowetter Pál 154
 Kusztoyiev, Borisz Mihajlovics 296
 Kuznyecov, Nyikolaj 296

Laaron, Marcellus 310
 Lacroix, Michel 306
 Lama, Giulia 314
 Lambre, Jacob 306
 Lanfranco, Giovanni 311
 Lanyin 296
 Lappoli, Giovanni Antonio 313
 Laroon, Marcellus 313
 Layraud, Fortuné Joseph Séraphin 294
 Lebrun, Charles 309
 Lebrun, Mme Vigée 305—307
 Legros, Alphonse 301
 Leidenfrost Sándor 60
 Leonardo da Vinci 253, 287, 292, 308, 309
 Leyden, Lucas van 299
 Liberi, Pierot 314
 Libri, Girolamo dai 21
 Lieb Ferenc 154
 Liebermann, Max 265
 Lievens, Jan 298, 304
 Lippi, Filippino 292
 Liszickij, El. 296
 Lomazzo, Giovanni Paolo 313
 Lombard, Lambert 307
 Lorenzetti, Ambrogio 253
 Lorenzi, Stoldo 314
 Lorraine, Claude 307
 Lotz Károly 283
 Louterbourg, Jacques de 313

Magini, Carlo 315
 Magnasco, Alessandro 306, 315
 Mailár 96
 Mancadan, Jacobus Sibrandi 315
 Manet, Eduard 159—160, 294, 297, 300
 Mannsfeld 99
 Mantegna, Andrea 18, 297—299
 Maratta, Carlo 315

- Marchesini, Alessandro 312
 Márfy Ödön 59
 Marieschi, Michele 309
 Marmitta di Parma, Francisco 308
 Marseille, Lacroix de 306
 Martyn Ferenc 110, 302
 Masereel, Frans 110, 296, 302
 Massaccio (Thomaso di Giovanni di Simone Guidi) 275, 315
 Massys, Cornelis 259
 Matisse, Henri 310
 Maulbertsch, Franz Anton 147, 153, 306
 Mellin, Charles 307
 Mengs, Raffael 160
 Menzel, Adolf 298, 300—301
 Meryon, Charles 300
 Messina, Antonello da 307
 Michelangelo Buonarroti 153, 160, 274—275, 304, 307, 315
 Micheli, Pietro 315
 Millet, Jean Francois 299
 Miro, Joan 300
 Mitelli, Agostino 315
 Modena, Martino di 308
 Modigliani, Amadeo 266
 Mogilevskij, Alexander Pavlovics 296
 Moholy Nagy László 305
 Molenar, Claes 305
 Molnár C. Pál 57, 59, 63, 64, 67, 72, 297, 298, 300
 Monet, Claude 283
 Montagne, Bartolomeo 313
 Mosnier, Jean Laurent 305
 Mostaert, Jan 305
 Motherwell, Robert 301
 Mueller, Otto 300
 Munch, Edward 105, 111, 266, 297, 299—300
 Munkácsy Mihály 56, 58, 72, 161, 264, 265, 268, 270, 277
 Müchl József 218, 236

 Nagy Balogh János 55—56, 72, 280
 Nagy István 100, 106, 107, 111
 Negker, Jost de 298
 Nelli, Ottaviano 315
 Nemes Lampért József 107
 Netscher, Caspar 315
 Netscher, Konstantin 315
 Neugass, Isidor 294
 Nicollo, Andrea di 307
 Nivinszkij, Ignatij Ignatjevics 296
 Noeft, Hans 306
 Nolde, Emil 300
 Novelli, Pietro 306
 Nuvolone, Carlo Francesco 314

 Ostade, Andreaen van 306
 Osztroumova—Lebegyeva, Anna Petovna 296
 Oudry, Jean Beaptiste 307

 Paál László 265—266, 269
 Pacchiarotto, Giacomo 307
 Pace, Giovan Battista 315
 Pace, Michele 315
 Pacher, Michael 298
 Pálffy Lipót 261—263, 262
 Parmigianino (Francesco Mazzuló) 298—299, 314
 Parodi, Domenico 314
 Paszternak, Leonid Oszipovics 296
 Patinier, Joachim 259
 Petzold, Hans 141
 Pfründt, Georg 304
 Pianca, Giuseppe Antonio 314
 Piazzetta, Giovanni Battista 314
 Picasso, Pablo 160, 266, 296, 300, 302, 309
 Pisarro, Camille 265, 300
 Piszkarjov, N. A. 296

 Pocstyennij 296
 Podolini Volkmann Artur 101—102
 Pollaiuolo, Antonio 299
 Pólya Tibor 60
 Pond, Arthur 299
 Pontorno, Jacopo 304, 314
 Pordenone, Giovanni Antonio 312
 Poussin, Nicolas 273, 307
 Primateccio, Francesco 315
 Le Prince 299

 Quirin Márk 96

 Raffaello Santi 159, 286, 287, 298, 312
 Raimondi, Marc Antonio 312
 Ramboux, Johann Anton 308
 Realis, Aloysius 313
 Redon, Odilon 300
 Reich Károly 302
 Reim, Vincenz 294
 Reitner László 54—60, 60, 61—66, 66, 68, 68, 69, 69, 70, 71, 72
 Rembrandt van Rijn 257, 286, 287, 299, 303—306, 309, 311—312, 315
 Reni, Guido 314
 Renoir, Auguste 300
 Réti István 55, 72, 106, 111
 Reynolds, Sir Joshua 160
 Ricci de Sola, Giovanni 292
 Rippl-Rónai József 63, 139, 161, 287
 Robert, Hubert 311
 Roberti, Ercole 18
 Ronbock Lajos 131, 131, 134, 294
 Ronrich, C. 294
 Romano, Antoniazio 314
 Romano, Giulio 314
 Rosa, Salvator 312
 Rosier Antal 148, 154
 Roslin, Alexander 310
 Rottenhammer, Hans 306
 Rouault, Georges 300
 Rousseau, Henry 273, 283
 Rowlandson, Thomas 299
 Rubens, Pieter Paul 97, 287, 298, 304, 309, 312, 313
 Rubljov, Andrej 307
 Rudnay Gyula 161
 Ruisdael, Salomon 306

 Sarto, Andrea del 309, 313
 Savery, Roclant 303
 Scheffer, Ary 294
 Schlevogt, Max 300
 Schmit-Rottluff, Karl 300
 Schongauer, Martin 299, 305
 Schönberger Armand 57, 60, 65
 Schönfeld, Johann Heinrich 303—306, 313
 Schoongaus, Anton 306
 Schwach, Heinrich August 263
 Scorel, Jan van 259
 Seghers, Hercules 299, 307, 310
 Senefelder, Alois 300—301
 Serullaz, Maurice 306
 Seurat, Georges 278, 280, 282—284
 Signac, Paul 300
 Signorelli, Luca 312
 Sisley, Alfred 265, 300
 Solario, Andrea 309
 Solimena, Francesco 306
 Steinhäuser Antal 149
 Stepanides, Ignatius Johannes 221
 Sterenberg, David Petrovics 296
 Stetka Gyula 286, 287
 Strada, Jacopo 313

Stuart, Gilbert 310
Sutherland, Graham 301

Szabarov Olga 296
Szamohvalov 296
Szász Endre 302
Szinyei Merse Pál 287
Szőnyi István 297, 298, 300, 302
Sztaronosov, Pjotr 296

Tamm, Franz Werner 222
Tempesta, Pietro 311
Ternois, Daniel 306
Testa, Pietro 314
Thorma János 278
Tiepolo, Giovanni Battista 306
Tiepolo, Lorenzo 299, 304
Tironi, Francesco 306
Tizian, Vecellio 298, 313
Tosini, Michele 304
Toulouse-Lautrec, Henri de 300—302, 305
Tour, Quantin de la 303
Traversi, Gaspare 314
Troger, Paul 305
Turner, Joseph Mallord William 307

Uccello, Paolo 313, 315
Uitz Béla 107, 110

Vaccaro, Andrea 312
Vajda Lajos 110
Vanni, Francesco 312, 314
Vanvitelli I. Gaspar van Wittel
Varga Nándor Lajos 99, 297, 300—301
Varotari, Alessandro 26
Varvello, Tanzio da 314
Vasarely, Victor 309
Vasari, Giorgio 298, 307, 313
Vaszary János 55, 57, 161
Velazquez, Diego de Silva y 275, 304, 307
Velde, Jan Jaus van de 315
Vermeer, Jan 307, 309
Vernet, Horace 301
Vianen, Paulus van 141
Villon, Jacques 300
Vinci, Pierino de 314
Volder, Joost de 315
Volterra, Deniele da 312, 314
Vos, Cornelis de 312
Vouet, Simon 309, 311
Vuillard, Edouard 300

Wagenschön, Franz 216
Wahlberg, Alfred 265
Watteau, Antoine 307, 311, 312, 315
Wechtlin, Hans 298
Wedig, Gottfried von 309
Weiss, David 294
Werff, Adrien van der 315
Werner 210
West, Benjamin 300
Weyden, Roger van der 315
Whistler, James Abbott Mac Neill 300, 301
Witte, Pieter de 26
Wittel, Gaspar van 309
Wladarz 308
Woronieski János 154

Zach József 147, 153
Zichy Mihály 57, 72
Zuccari, Federico 314
Zurbaran, Francisco de 313

Szobrászok

Adamo, Carlo 149 237
Algardi, Alessandro 314
Anczenhofer Ignác 224
Antelami, Benedetto 182, 184, 186, 313, 314
Archipenko, Alexander 296

Benvenuto, Oderisio da 243
Bernini, Gian Lorenzo 303, 305, 312, 314, 315
Bokros Birman Dezső 56—58
Bonneuil, Eïtenne de 240

Canova, Antonio 309
Chadwick, Lynn 301
Conti Lipót 245
Corte, Nicollo da 315

Csáky József 56, 58, 61

Dalmata, Giovanni 292
Dietz, Ferdinand 305
Donatello (Donato di Nicollo di Betto Bardi) 55, 57, 58, 72,
310, 315
Dukonich de Tragurio, Joannes 292

Édes János 231

Fessler Mihály János 245, 246, 248, 249
Freiburgi, Giovanni 291
Ferenczy Béni 108, 156, 161

Gárdos Aladár 265, 268
Grassi, Anton 294
Grossmann János 215
Günther, Ignaz 306

Hebenstreit József 296
Hering kőfaragó család 147
Heschler, David 313
Holzinger, Franz Joseph 303
Höss János 216, 234
Houdon, Jean Antoine 305
Hupf József 245—249

Jung József 246, 247, 249

Kemény Zoltán 305, 309, 310
Kolozsvári Márton és György 120, 240, 243
Kremnice András 240

László mester 239—241, 243

Maiano, Benedetto da 293
Mayer Henrik 245, 249
Mayer János Mihály 245
Mazzuoli, Giuseppe 312
Mignot, Jean 240
Moore, Henry 301, 307, 308
Mötzer József 237

Orlov, Szergej Mihajlovics 296
Ottenholler Pál 218, 221

Parler család 240, 241
Pisano, Nino 304
Pollaiuolo, Antonio del 304
Porte, Guglielmo della 315

Reossel, Josef 155
Riemenschneider, Tilmann 305
Robate, August 294
Rosler, Johann Joseph 303
Rupler András 215

Schlüter, Andreas 305
Settignano, Desideo 314
Singer Mihály 225
Sluter, Claus 315
Steyer János 215, 218, 221, 234, 236
Straiff, Thomas 303
Székessy Zoltán 105

Telcs Gina 37
Thorwaldsen, Bertel 309
Tinelli, Tiberio 311
Tóth Gyula 156
Träger Fülöp 248
Tribolo, Nicolo 314

Unger Bálint 240
Unger Péter 240

Verrocchio, Andrea del 308, 311, 312

Werve, Claus van de 315
Wittmann család 147

Žitković, Bogasov 287

Építészek

Alberti, Leon Battista 290, 315
D'Allio, Donato Felice 154
Ammanati, Bartolomeo 210

Bernini, Giovanni Lorenzo 210
Bianco, Baccio del Bartholomeo 210
Bonta János 290
Borromini, Carlo 147, 152, 153, 305
Brein Fülöp építőmester 246
Brosse, Salamon de 209
Brunelleschi, Filippo 313, 315
Busiri—Vici, Andrea 308

Canevale, Franz 214
Canevale, Isidora 214
Carlone, Antonio 214
Carlone Canevale, Carlo 214
Carlone, Carlantonio 214
Carlone, Carlo Martino 214, 215, 222, 233
Carlone, Giambattista 214, 215
Carlone, Giov. Battista 149, 150, 214, 234
Carlone-Canevalli, Giovanni Giacomo Antonio 214
Carlone, Giuseppe 214
Carlone, Johannes Baptista 214—228, 223, 232—236
Carlone, Pietro Francesco 222
Carlone, Taddeo 214
Curtoni, Domenico 210

Dientzenhofer, Kilian Ignatz 159
Dvoraczky, Franz Anton 189, 190, 192, 206, 208

Erlach, Fischer von 158, 211

Fellner Jakab 146, 149, 150, 154, 155, 217, 218, 222,
233, 310

Ferenczy Károly 134
Feszl Frigyes 250, 251, 254—256
Foerk Ernő 112, 113, 120, 132, 134
Franz József 147, 149, 150, 223—225, 224, 225, 227,
237

Gaudi, Antonio 160, 253, 255
Gerl, Josef Ignaz 146, 148, 154, 155
Gerl, Matthias 154
Gerő László 194, 291
Giedion, Siegfried 290
Grossmann József 216

Györgyi Dénes 250

Helbling János 220, 235
Helner, Herman 310
Heuslmann Imre 112, 113, 120, 291, 293
Hildebrandt Lukács János 147, 189, 204—209, 246,
247, 303

Juvarra, Filippo 304

Kós Károly 250

Lajta Béla 250, 256
Lechner Ödön 57, 72, 250—253, 255, 256, 276

Mayerhofer János 247
Mansart, Francois 209
Martinelli Ádám 228
Mathey, Jean Baptiste 210
id. Mayerhofer András 228, 245, 247, 249
Medgyasszay István 250
Morbíizer Béla 250

Paccassi, Nicolaus 154
Packh János 216
Palladio, Andrea 305, 310
Perrault, Claude 305
Perret, Auguste 160
Petrovác Gyula 112
Pichler György 233
Pichler János György 150, 154
Pilgram, Franz Anton 146, 155
Piranesi, Giovanni Battista 299
Pollack Mihály 248
Porta, António da 210
Povolni János 147, 149, 150
Prandtner, Jakob 310
Prunner, Johann Michael 228

Rados Jenő 194
Ray Dezső 200, 208
Rieger József 236

Santini, Giovanni 210, 211
Schenck György József 220
Schinkel, Karl Friedrich 158, 159
Schulek János 200
Scott, George Gilbert 159
Sebestyén Artur 250
Semper, Gottfried 159

Tausch Kristóf 228
Tóth Béla 286

Valner József 150, 154
Vámos Ferenc 291
Viollet-le Duc 159, 160

Waelder Gyula 220, 235

Zitterbarth Mátyás 249
Zwenger József 147, 150, 218, 218, 224

Egyéb mesterek

Bolstein János Kristóf aranyműves 225
Bandisch, Gudrun keramikus 51

Carlone, Bartolomeo stukkátor 222
Carlone, Sebastiano stukkátor 214, 216, 233
Cellini, Benvenuto ötvös 311
Coronensis, Lucas könyvkötő 1
Czeschka, Carl Ottó iparművész 43

Dorigny, Louis iparművész 309

Fazola Henrik műkovács 147, 235, 237
Fazola Lénárd műkovács 235, 237
Fischer Mór keramikus 86—88, 90—94
Fögl, Henne stukkátor 216
Fögl, Mathilde bórdíszműves 51

Göttinger János Mihály kályhás 218
Grund, Norbert bútortervező 304

Hacher ács 246
Haffner Menyhért lakatos 216, 218, 221, 222
Hoffmann, Josef iparművész 43—46, 45, 46, 47, 48, 48,
51—53
Hutník Tamás üvegveső 141

Jencs Márton ács 218, 222, 225, 236
Jessen, Hilda keramikus 51
Jung, Moriz iparművész 43

Kner Imre könyvművész 54, 61, 62, 69, 71
Koncz Kristóf ács 215, 216, 218, 234
Kontz Pál orgonakészítő 237

Kozma Lajos iparművész 51, 55, 55, 56, 57, 60, 62, 63,
71, 72

Lambert, Andreas aranyműves 216
Láng, Franz órás 216
Likarz, Maria iparművész 46, 49, 50

Meyer, J. fazekas 86—88, 86, 92
Melchior lakatos 236
Moltz Fülöp asztalos 234
Morris, William iparművész 62, 68, 69
Mosert, Kolo iparművész 43, 44, 47, 51—53

Nagello, Giuseppe keramikus 74, 79
Nuszpicher János harangöntő 216

Ondrass József ács 215
Ongheria, Andreo de Georgio de üvegveső 140, 144
Oppitz József üvegműves 142
Orlik, Emil iparművész 43, 52

Peché, Dagobert iparművész 44—46, 47, 48, 51, 53
Platina, Giovanni Maria bútorművész 314
Plaumer, Eugen ötvös 51
Primaveis, Otto iparművész 47

Rose stukkátor 312
Ruskin, John iparművész 62, 68, 69

Schvanicer, Krisztian lakatos 221
Schwitzer, Christian lakatos 236
Sikora György aranyozó 237
Snischek, Max iparművész 45
Stingl Vince fazekas 85—94
Stöllz, Gunte iparművész 46

Tevan Andor könyvművész 54, 62, 69

Wagner, Otto iparművész 43, 52
Wandorfer, Fritz iparművész 52
Wieselthier, Wally iparművész 46, 47, 50
Wimmers, Josef iparművész 44, 45
Widmann Károly asztalos 218
Wittmann, Johannes stukkátor 216

Zampolo de la Viola álarckészítő 292

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója

69.67319 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

A MAGYAR RENESZÁNSZ KÖTÉSEK KELETI KAPCSOLATAI

A legnevezetesebb magyar reneszánsz kötések Mátyás király korvináit borították. Az aranyozott korvina-kötések tárgyalásakor¹ kihangsúlyozták a táblák keleties jellegét és sokszor vizsgálták, vajon nem keleti mester dolgozott-e Budán. A megállapítások további konkrétumokat nem tartalmaztak. Minden észrevétel a technikai illetve stiláris vizsgálatból adódott, és nem is alakult ki egységes állásfoglalás.

Mínthogy nem állanak rendelkezésre levéltári adatok, sőt korábban a korvinákon kívüli magyar reneszánsz kötések sem voltak ismeretesek, érdekes új ötlet merült fel, nevezetesen az, hogy a keleties stílus a Magyarországtól keletre eső „valachiai” vidékről származik.² Ebben a kérdésben legfőbb bizonyítékként szerepelt Lucas Coronensis neve.³

Ma már tudjuk, hogy a keleti jelleg magyarázatát szélesebb és távolibb keleti területek hatásában kell keresnünk, időben pedig korábbra kell visszamennünk. Lucas Coronensis neve ugyanis egy olyan kötet kötet-tábláján maradt fenn, amely a X-től a XVI. századig terjedő kézirat-gyűjteményt tartalmaz.⁴ Mint a későbbiek folyamán kitűnik, Budán éppen 1490 körül történt egy stílusváltás, így a XVI. századi mester nem igen készíthette az 1490 előtti aranyozott korvina-kötéseket.

Mínthogy Lucas Coronensis neve a korvinák egyetlen könyvkötőjeként bekerült a nemzetközi szakirodalomba és lexikonokba, továbbá mert mint a keleti hatások megtestesítője szerepelt, szükséges, hogy a személye körüli kérdéseket némileg megvilágítsuk. Neve a korábbi szakirodalomban is felmerült, és személyét egyes kutatók egészen távoli összefüggésbe hozták a korvinákkal. Állítólagos szignatúrája — görög betűkkel, latinul — a Bibliothèque Nationale egyik görög kódexének egykori kötet-tábláján szerepelt. Ezt az 1900-ban történt restauráláskor eltávolították. Balogh Jolán meggyőző bizonyítékai folytán a szignatúra valódi volta erősen kérdésessé vált.⁵ A kézirat, amelynek kötet-tábláján szerepelt, nem korvina, de a szignatúra sem mond mást, mint „illigator librorum Budensis”, tehát ha létező személynek vesszük Lucas Coronensist, akkor sem lehetett más, mint a számos XVI. századi budai könyvkötők egyike. Végül „valachiai” származására semmiféle valószínűség nincsen: neve az erdélyi Corona, vagyis Brassó városára utal, amely közismerten német (szász) lakosságú volt.

Másutt kell tehát keresni az aranyozott korvina-kötések különleges stílusának magyarázatát. Ezt ma már könnyebben megtehetjük, mert az elmúlt húsz esztendő folyamán kerültek felszínre a korvinákon kívüli magyar reneszánsz kötések, melyek immár széles bázist biztosítanak a vizsgálatokhoz. Továbbá mert a keleti kötések ismertetői szakirodalom is lényegesen kibővült, amelyeket egyiptomi helyszíni tapasztalatokkal egészíthetünk ki.

A kutatók hosszú időn keresztül nem vizsgálták mást, mint a magyar reneszánsz kötések legjobb példáit, azokat a selyem, bársony vagy részben aranyozott bőrkötéseket, amelyek Mátyás király címerével ellátottak és az ő személyes, belső könyvtárának kötetei voltak. Ismeretlenek maradtak a királyi könyvtár számára készült

egyszerűbb kötések, és alig tudtunk valamit az Ulászló-kori emlékekről, továbbá azokról a kötésekről, amelyek a humanista könyvgyűjtők és kolostorok könyvtárának darabjai voltak. Az utolsó húsz évben a kül- és belföldi szakemberek felkutatták az emlékeket, és ma már viszonylag nagy mennyiségű 1470 és 1520 közötti magyar anyagot vehetünk vizsgálat alá.⁶ A Magyarországon fellelhető legszebb emlékekből az Iparművészeti Múzeum 1966–67-ben széles körű dokumentációval kísért kiállítást rendezett.⁷

Az aranyozott korvina-kötések stílusvizsgálatait azért is revízió alá kell vennünk, mert az utolsó 15 évben láttak napvilágot azok a publikációk is, amelyek a keleti kötések szélesebb körű megismerését teszik lehetővé.⁸ Ezek ismeretében máris világosabbá vált az itáliai reneszánsz kötések stíluseredete. Mivel a kérdéses korszak magyarországi emlékei az általános fejlődés szempontjából is jelentősek, szinte kötelességünk, hogy az új szempontoknak megfelelő stílusvizsgálatokat a magunk területén elvégezzük.

A keleti, közelebből az iszlám könyvkötések történetének értékelésében döntő jelentősége volt a kairuani (Tunisz) ásatásoknak. Poinssot tárta fel a nagy mecset udvarának északi szárnyához csatlakozó raktárban a könyveket és könyvtöredékeket. Ezek a IX–XIII. századból származó kötések kitöltötték azt az űrt, melyet a régebbi kutatók sokszor hiányoltak az iszlám kötések történetében. A kötések ismertetését Marçais és Poinssot: Objets Kairouanais sorozatának I. kötetében Gaillard és Carrère készítette el 1948-ban.⁹ Ezt követően Peterson 1954-ben kimutatta a régi iszlám kötések kopt stíluseredetét.¹⁰ Ezzel kapcsolatban rámutat arra, hogy nem a nagyvárosok, Tunisz, Kairuan, Kairó könyvkötészeti emlékeivel hasonlíthatók össze e kötet-táblák, hanem Felső-Egyiptom és Fayum kolostori kötéseivel, ahová nem hatolt be annyira az új díszítésmód és hívebben másolták a régít, s így a hellenisztikus tradíciókat vitték tovább, A kötet-táblák fő díszítő eszközei a bélyegzők, a ponc, fonadék, köröcske, girland stb., 240 bélyegző-fajta, olyanok, amelyek a későbbi iszlám kötésekben élnek tovább. Az új felfedezések jegyében készült el 1957–58-ban a Baltimore Museum of Arts könyvkötés kiállítása, s először itt mutatták be a Tunéziai Köztársaság által kölcsönadott néhány kairuani példányt.¹¹

Igen lényeges lépést jelent Weisweiler 1962-ben megjelent munkája,¹² amely a német gyűjteményekben levő középkori iszlám kötések mellett a konstantinápolyi gyűjtemények anyagából is izeltőt ad. Az 1963-ban a British Museumban rendezett széles körű keleti könyvkötés kiállításon az iszlám kötéseknek fontos szerep jutott.¹³

1964–65-ben alkalmam nyílt rá, hogy helyszíni kutatásokat végezzek Egyiptomban, ennek során dolgozhattam Kairóban a Bibliothèque Nationalé-ban (Darul-Kutub), a Musée de l'Art Arabe-ban és a Musée Copte-ban, valamint az Egyetem művészeti gyűjteményében, Alexandriában a Musée greco-romain könyvtárában és végül a Ouadi Natroun Szír kolostorában (deir Suriani).¹⁴

A magyar reneszánsz kötések kérdésére visszatérve megállapíthatjuk, hogy azok azonos stílusjellegűt mutat

nak a köztük kiemelkedő helyet elfoglaló aranyozott korvinákéval. Ugyanaz az alaphang jellemzi a szerényebb kiviteli magyar reneszánsz kötésekét is. Ezek sajátosságai az alábbiakban foglalhatók össze:

1. Centrális tábla-beosztás, a középdísz kör, négykaréj vagy csillag alakú díszítmény. (1. kép)

2. A reneszánsz korai periódusában rendkívül általános fonadékdísz mellett (ami a kopt, a kairuani és iszlám kötések ismeretes) a késő gótikus növényi ornamentikát ugyancsak felhasználják. A geometrikus és a természetes jellegű díszítmények ellentétes felülethatása változatos tábladíszítést eredményez. A korvinákon fokozza ezt a hatást az a körülmény, hogy a geometrikus fonadékok mindig vaknyomások, a természetes jellegű felületek pedig aranyozottak.

3. Kivéve a korvinákat, a XV. században a magyarországi reneszánsz kötések még legnagyobbbrészt vaknyomások voltak. Sőt a királyi könyvtárban is találkozzunk a címer nélküli kötések között vaknyomások példányokkal.¹⁵

A korvina-kötések nemcsak stílusban, hanem technikailag is a legmagasabb fokon állnak. Mindenekelőtt a keleti eredetű aranyozást kell itt megemlítenünk, amely ebben az időben még ritkaságszámba megy Európában. Az arab kötésekhez hasonlóan színes, főleg kék és zöld festést is alkalmaznak, végül pedig néhány korvinán áttört, bőrkivágatos díszítés szerepel. Ez utóbbival nem találkozunk az eddig ismert egyéb magyar reneszánsz kötésekben, a kék és a zöld festés, továbbá az aranyozás azonban sok, nem királyi eredetű, 1490 utáni magyar reneszánsz kötésen megtalálható.

A korvina-kötésekkel foglalkozó kül- és belföldi szakirodalom több ízben megkísérelte, hogy a díszítésmód alapján tipológiát állítson fel. A kötésekét hol három, hol négy csoportba osztották.

Az első típusba tartoznak azok, amelyeknek erősen hangsúlyozott központi dísz uralkodik a felületen. Ugyanitt a sarkok íves kiképzésűek. Ezek között a centrális díszek között ritkábban az egyszerű négykaréj vagy kör is szerepel, jellemzőbbek azonban a változatossan képzett élő geometrikus alapformák (l.: 1, 3, 4, 7, 8, 10. kép). Ezeket általában tulipánokból, vagy ritkábban gyöngyökből alakított szalag kereteli, ezen belül helyezkednek el a változatos díszű virágos-leveles minták. A sarkok hasonló stílusban alakítottak. Megfigyelhetjük, hogy az egyes díszítmények a korai periódusban sűrűn egymás mellé nyomva helyezkednek el, míg a fejlődés későbbi szakaszában a minták közé helyeztet hosszabb és egyre lendületesebb szárak folytán indadísszé alakíthatók a jól ismert minták. Ugyanakkor általában a keret képező fonadékok is lazább szövésűvé válnak.

Valamennyi típus közül leggyakoribb a fentiekben jellemzett centrális elrendezés, ide tartozik még a már más helyeken készült Ulászló-kori Buda is.¹⁶ A fejlődés későbbi szakaszában, 1490 után nem fordulnak már elő ezek a differenciált élő geometrikus formák. Ehelyett az egyszerű körök vagy négykaréjos díszek lesznek jellemzőek a magyar reneszánsz kötések királyi és nem-királyi emlékeire egyaránt (l. 28. kép).

Ezekre a differenciált élő geometrikus idomokra szokták mondani, hogy „keleties jellegű”-ek. Hangulatukban valóban keletiesek, anélkül azonban, hogy nagy részüknek pontos előképe bárhol fellelhető lenne. Vanak egyszerűbb formájú középdíszek, pl. a kör vagy a trecentből örökölt és igen gyakran használt négykaréj vagy annak variációja, a karéjok találkozásánál egyszerű vagy kétszeres derékszögű beiktatással. Ha kísérletet végzünk a fentiekben leírt alappormával, és terülő mustraszzerűen rajzoljuk egymás mellé, úgy a minták között negatív felületek keletkeznek, és a negatív felületek pozitív középdíszként jelennek meg egy másik kötésen. (2. kép).

Figyelembe kell venni, hogy a négykaréj és variánsai lehetnek szabályosak vagy nyújtottak, a közbeiktatott felületek lehetnek kisebbek vagy nagyobbak. Ha a negatív felületeket kis változtatással rajzoljuk terülő mustraként, ismét újabb variációkat kapunk. Előfordul, hogy a négykaréj fent és lent számárhátas ívű, ilyenkor a forma nyújtott (3. kép). A számárhátas ívű



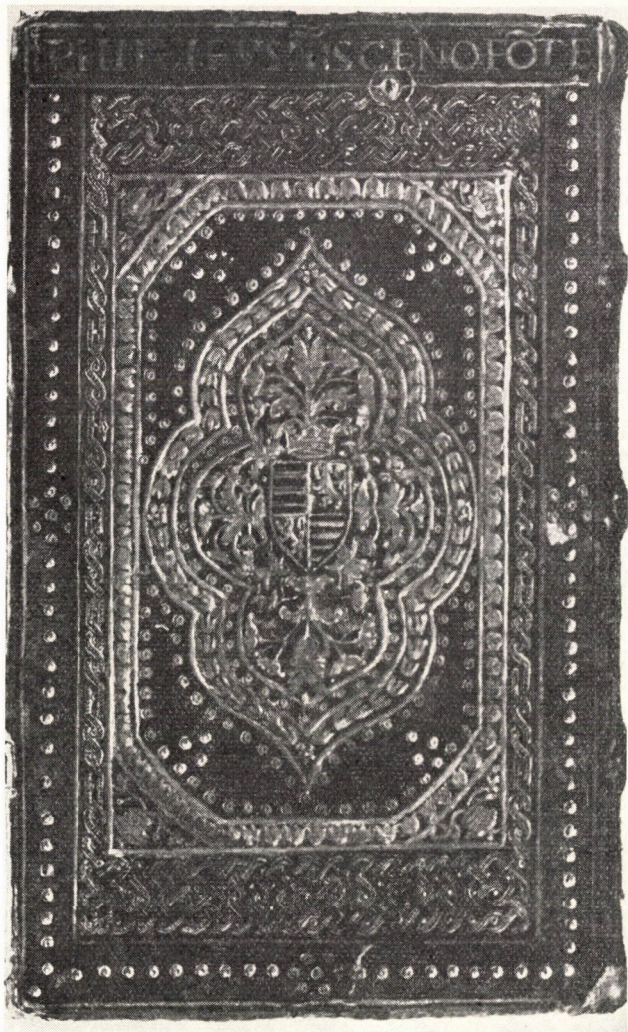
1. A TACITUS Corvin kódex Mátyás címeres, aranyozott kötéstáblája. Buda, 1480–1490

idomok terülő mustraként való alkalmazásából adódó negatív felületek is megjelennek pozitív középdíszként. A budapesti Országos Széchényi Könyvtár XENOPHON kódexének¹⁷ kötésén látható középdísz negatív felülete a POETA CHRISTIANUS¹⁸ kódex kötésén jelenik meg változatlan formában. A bécsi CYRILLUS EPISCOPUS kódex¹⁹ kötésének középdíszje pedig az előbbieket variációja (4. kép). Ezen a módon a végtelenségig tudunk új, egyre differenciáltabb élő formákat alakítani, illetve valamennyi korvina-középdísz szerkesztési módját meg tudjuk határozni.

Később, 1490 felé, a formaalkotásnak más módzataival is találkozunk. Ezek közül megemlítjük azt a lehetőséget, hogy szórt mintaként rajzolunk fel számárhátas ívű négykaréjokat egymástól eltolt sorokban (5. kép). Ha a minták csúcsait összekötjük, a bécsi THOMAS DE AQUINO kódex²⁰ fantasztikusnak tűnő nyújtott arányú középdíszét kapjuk meg (6., 7. kép).

A fentiekben vázolt formaképzésre ez idő szerint másutt nem ismerünk példát. Ha mégis rokonságot keresünk, akkor megállapíthatjuk, hogy a körző-játék — amely a korvina középdíszek szerkesztésénél nélkülözhetetlen — a korabeli iszlám, közelebről egyiptomi kötésekben gyakori. Míg ott a korábbi századokban egymást metsző vonalakkal alakítottak ki mozaikszerű felülethatást,²¹ addig a XV. században gyakran fordulnak elő a körzővel szerkesztett és kézzel továbbalakított középidomok (l. 15., 16. kép); előfordulnak a négyzet és kör kombinációk.²²

A korvina kötések négykaréjos vagy szögletes négykaréjos középdíszjeinek alapformái megtalálhatók a korabeli itáliai kötésekben. Ezek az iszlám kötéskéhez követték, így történhet meg, hogy hasonló díszítéssel találkozunk azon a XIII. századi marokkói kötéstáblán is, melyet mint az első ismert aranyozott munkát



3. A XENOPHON Corvin kódex aranyozott, Mátyás-címeres kötéstáblája. Buda, 1480–1490

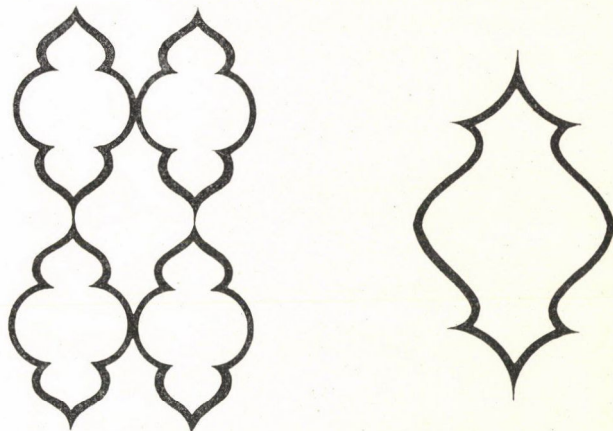
tartanak számon.²³ Olasz hatásra készült magyarországi kötéstáblán is találkozunk ezzel a formával. Előképek vannak a kopt kötésekben és kopt textiliákon, végül pedig a kairói Mamluk szőnyegekben.²⁴ Ez utóbbiak annyiban állanak közelebb a korvina középdíszekhez, amennyiben a felületet ezeken is változatos díszítmény tölti ki, ellentétben a fentiekben felsorolt kötés-analógiákkal, ahol a keskenyen keretelt mezőben egyszerű fonadék helyezkedik el. A kopt textiliákon és a kairói szőnyegekben a kör vagy csillag alakú díszítmény az egyszerűbb formából halad a komplikáltabb felé, tehát a nyolcszögből vagy körből a csillagba, néha azonban fordított szerkesztéssel is találkozunk, amikor a csillagból halad a nyolcszög felé. A korvinák uralkodó mezőinek közepében általában a címerpajzs foglal helyet. A szőnyegekben alkalmazott szerkezethez legközelebb áll a prágai korvina (l. 15. kép), ahol a körbe foglalt négyszögön belül hatkaréjos mező helyezkedik el.²⁵

Említettkük, hogy a pozitív jellegű középdíszek lényegében négykaréj-változatok. Egy alkalommal a szögesített, lent és fent számárhátas pozitív idom, egymás felett megkettőzve jelenik meg²⁶ (8. kép). Ennek változatát egy Mamluk hatásra készült nyugat-anatóliai (Bergama vidéke, XVI. század első fele) szőnyegen találjuk meg (9. kép).²⁷

Az aranyozott korvina kötések második típusa területmustrás díszű, s ez a fentiekben elmondott szerkesztési

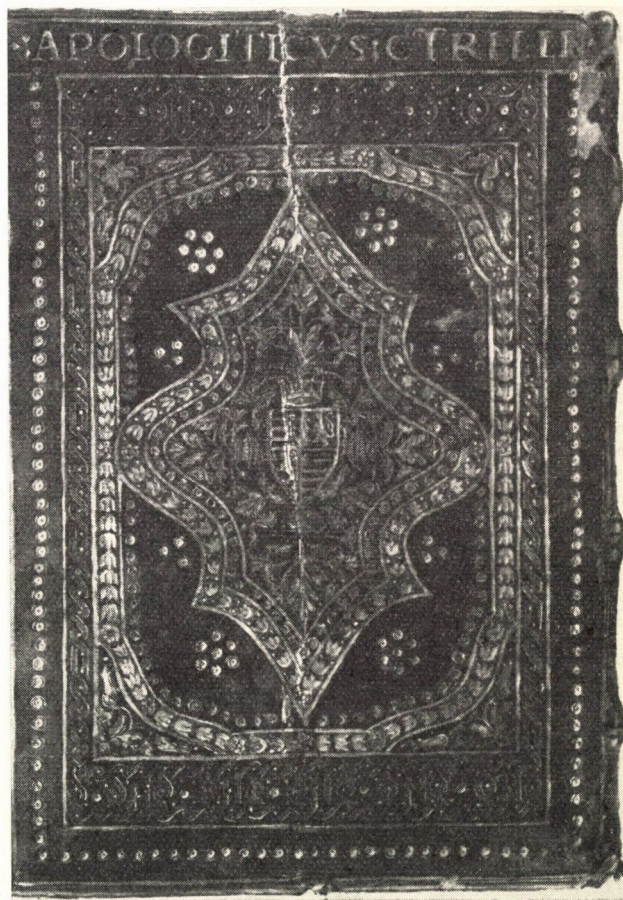
elv ismeretében magától értetődően tábladiszitásként önállóan is megjelenik.

Mindössze két kötés tartozik ide, a bécsi HALY ABERUDIAN és a stuttgarti AUGUSTINUS kódex kötéstáblája.²⁸ Mindkettőnek tükrében megtalálhatók a három pár-

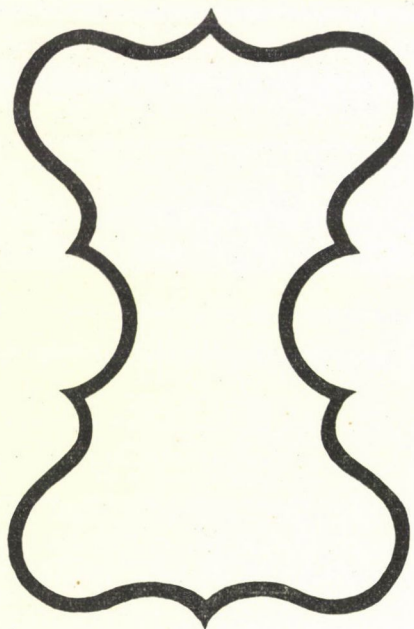


2. Területmustra és a belőle alakuló új forma

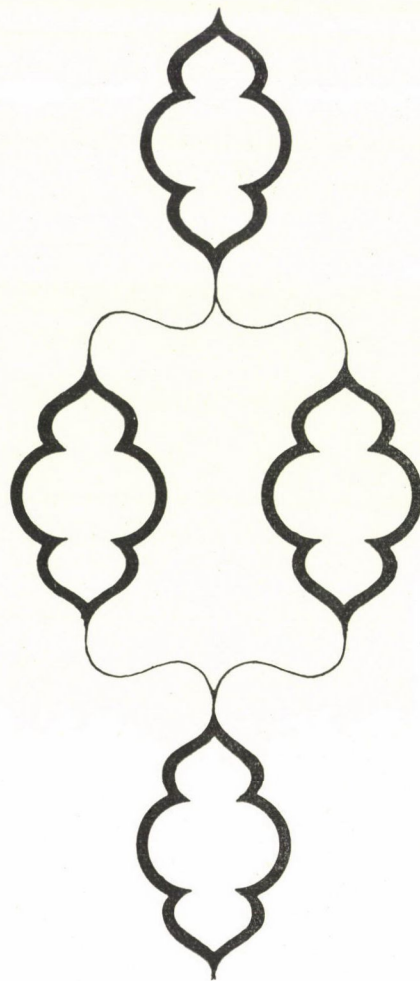
huzamos pásztában egymáshoz kapcsolódó medaikonok pozitív és negatív, azaz reciprok alapformái. Ezek képeznek végtelen mustrát. A pozitív medaillonokban virágos díszek, a negatív felületeken gyöngyökből alakított rozetták láthatók. A HALY ABERUDIAN az egyetlen Corvin-kódex, amelynek kötése nem vöröses, hanem



4. Az APOLOGETICUS CYRILLI Corvin kódex aranyozott, Mátyás-címeres kötéstáblája. Buda, 1480–1490



6. Az előbbi során alakuló új forma



5. Szórt minta



7. A THOMAS DE AQUINO Corvin kódex aranyozott, Mátyás-címeres kötéstáblája. Buda, 1480–1490

zöldes színű bőr, csak a címerpajzsokban van vöröses bőrbetét.

Az AUGUSTINUS kódex kötésének medaillonjai közül négy fekete alapozású, három pedig világoskék színű. Ezek áttört mintájúak. (10. kép)

A táblafelület ilyen díszítésmódja ebben a korban egyedülálló Európában. Távoli analógiája az iszlám művészetben, a XIII–XIV. századi nyugati perzsa vagy nyugati mór csempéken jelentkeznek. Az újabb külföldi szakirodalom megkísérelte, hogy ezt a típust a nápolyi szalagfonadékos kötésekkel hozza összefüggésbe. Ezekről azonban teljesen távol áll, ezeken ugyanis maga a szalag képezi a főmotívumot, amelyen belül az esetleges kitöltő elemek csak alárendelt szerephez jutnak. Ezzel szemben a HALY ABERUDIAN kódex kötésén a pregnáns négykaréjok adják meg a díszítésmód alapjellegét, amelyen belül a szalag csak esetleges járuléka, mint ahogy valóban, az *Augustinus* kódex kötéséről teljességgel hiányzik is.

Két teljesen azonos jellegű díszítményt találunk a Corvin könyvtáron belül. Az egyik az 1487 után készített római *Breviárium* egyik lapján látható, s egy antependium díszítményét képezi (345. b. sz. lap, ez 1492-ben készült). A másik a bécsi Nemzeti Könyvtár *Liuius* kódex kötésének 1485 utáni időből való metszészíse. Az *Augustinus* kézirat 1485. után keletkezett, a kötet már az 1485 után jellemző lazább virágornamentika díszíti.

A kairói Bibliothek Nationale több olyan kötetet őriz, amelynek keretdíszét egymásba fonódó négykaréjok által alkotott csillagok sora alakítja.²⁹ Ugyanez terület

mustrában is megjelenik azon a kötéstáblán, amely egy Qaitbai (873–902, 1468–1495) szultán számára készített díszes kéziratot borít.³⁰ Itt azonban a felületet borító területmustrát a középre helyezett mandula idomú dísz szaktja meg, hasonlóan a következő csoportban tárgyalt Erlangeni Biblia kötéstáblájához.

A harmadik típust legjellemzőbben az erlangeni Biblia³¹ kötése képviseli (11. kép). A tábla közepében egy nagyobb, négy sarkában egy-egy kisebb kör uralkodik a felületen. A keskeny osztott keret által körülvelt tükör felületét a jól ismert korvina-bélyegzőkből alkotott laza indákká formált díszítmények hálózzák be. Új mintaként jelenik meg az arabeszk és maureszk, a körös felületeket ezek keretelik.

Hasonló beosztású tábladísz mutat egy bécsi korvina kötése.³² Keretdíszé sem hasonlít a többi kötéshez, de az előbbtől is eltérő (12. kép). Külső kerete szélesebb, belső kerete keskeny, lent és fent szélesebb. A sima, díszíttelen tükörben uralkodnak a körfelületek. Ezek az előbbihez hasonlóan két, illetve három sávra bontottak. A középső, három sávra bontott köridomot sugarak vesznek körül.

A díszítés más jellegű, mint a megszokott Mátyás-kori kötéseké, díszítő bélyegzői pedig már Ulászló-kori utánmetszések.

Az erlangeni Biblia ötkörös tábladíszével kapcsolatosan régebben felmerült, hogy az az ötgombos gótikus kötések emlékét őrzi. Szép gondolat lett volna, hogy a Bibliát, amelyet egyes feltevések szerint Mátyás apjától, Hunyadi Jánostól örökölt, régi kötésére való utalásként borítják be ötkörös felületű kötéstáblával.

Meggyőzőbb analógia mutatkozik azonban mamluk vagy mamluk hatásra készült nyugat-anatóliai szőnyegek (13. kép).³³ Itt a középen elhelyezkedő nagyobb kör vagy nyolcszög körül négy kisebb mező helyezkedik el. A középső olykor sugárszerű virágtö-



9. Mamluk hatásra készült anatóliai szőnyeg. Bergama vidéke, XVI. sz. első fele



8. A JOHANNES CHRYSOSTOMUS Corvin kódex aranyozott Mátyás-címeres kötéstáblája. Buda, 1480–1490

vekkal körülvelt és hatásában az előbbi, bécsi kódex kötésének díszére emlékeztet. A körös felületek közepontjában rozetták láthatók, míg kötéseinken ezen a helyen találhatók az emblémák vagy címerek.

Hasonlóan öt körből alakított a Damascénus kódex³⁴ kötésének középdisze (14. kép), itt azonban a középső nagy kört a sarkok felőli négy helyen kisebb körök metszik. Valamennyit szalag keretezi, s azok egymáson áthurkolódnak, sőt a középső kört két-két egymással ellentétes irányú íves szalag további felületekre bontja. Az utóbbi szerkezete, formajátéka ismét keletre utal, (15. és 16. kép) de már a kései gótikában sem ismeretlen. A budai gótikus díszítő elemeken gyakran alkalmazzák a négy, egymást metsző kört, vagy ennek egy-egy kivágott felületét.

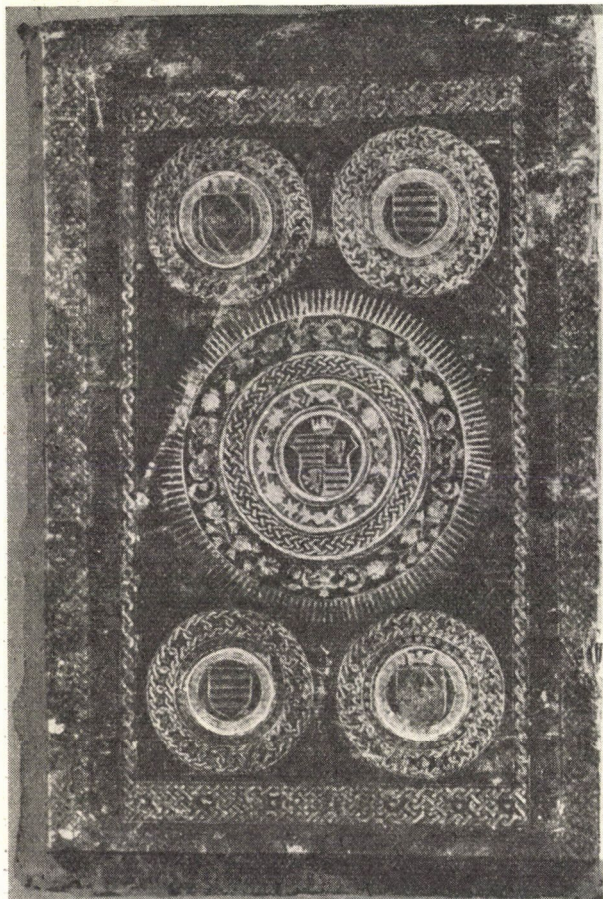
Nem szoktak róla megemlékezni, de áttört és színezett technikájú uralkodó körös középdiszú a prágai Egyetemi Könyvtár korvinájának kötéstáblája³⁵ is (17. kép). (Vö. 18. képpel)

A negyedik típust a bécsi Nationalbibliothek THEOPHYLACTUS kódex architektonikus kötése képviseli.³⁶ Vizsgálata azonban az olasz reneszánsz körére utal, így itt eltekintünk a vele és csoportjával való foglalkozástól.

Számárhátasított négykaréjos középdiszú a Bécsben őrzött HIERONYMUS kódex kötéstáblája.³⁷ Típus-



10. Az AUGUSTINUS Corvin kódex Mátyás-címeres, aranyozott kötésének tükré. Buda, 1480–1490



ban tehát az első csoporthoz áll közel, egyéb sajátosságai révén azonban külön kell vele foglalkoznunk (19. kép). Egyedülálló, hogy palmettás keretelésű és hogy a tükörben nincsen sarokdíz. A legfeltűnőbb azonban az, hogy az uralkodó középdísz áttört mintájú.

A kora reneszánsz kötések szépségét fokozzák a kelet-ről átvett technikák, az aranyozás, a színezés és bőrmetszés, áttörés. E technikák átvételében rejlik az egész további fejlődés alapja. Mindezek azonban e korai periódusban ritkaságnak számítottak még. Sokáig vitatott volt, hogy az aranyozás Magyarországon kezdődött Európában. Bármint van is, kétségtelen, hogy ilyen nagy számú aranyozott kötéstábla nem készült ebben az időszakban másutt. Ritkaság volt a bőrmetszés, áttörés is. E technikák is jelentkeznek az aranyozott korvinákon a késői, 1490 körüli időszakban. A már említett BIBLIA SACRA (Erlangenben), HIERONYMUS EPISTOLAE (Bécs) az AUGUSTINUS (Stuttgart) a DAMASCENUS (Budapest) és a THOMAS KEMPIS (Prága) kódexek kötésén kívül a milánói Trivulzio könyvtár COMMENTARTIA PORPHIRIONIS kódexének kötésén találkozunk áttört díszítéssel.³⁸ Ez utóbbiról nemigen szokott megemlékezni az irodalom, holott különleges keleties jellegű hurkos szalagos középdísz miatt egyedülálló az aranyozott Corvina kötések között.

Ebben a felsorolásban jelentős helyet foglal el a fentemlített HIERONYMUS kódex kötése. (Külön érdekessége, hogy nagy felületen mutat áttört díszítést, méghozzá olyan módon, hogy a mintákat is ezzel a technikával alakítja. Formailag és technikailag közeli rokonságot



12. A HIERONYMUS EPISTOLAE Corvin kódex Ulászló-kori kötése. Buda, nem sokkal 1490 után

13. Mamluk hatásra készült anatóliai szőnyeg. XVI. sz. első fele

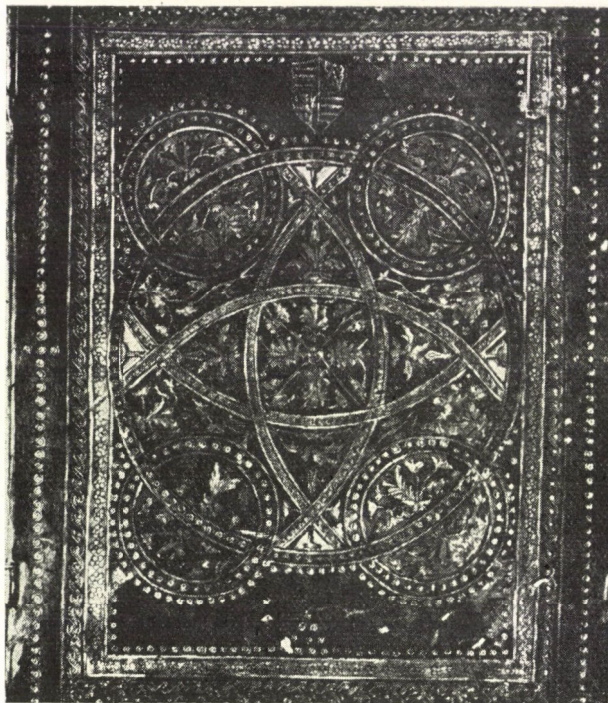


11. A BIBLIA SACRA Corvin kódex aranyozott, Mátyás-címeres költése. Buda, 1490 előtt

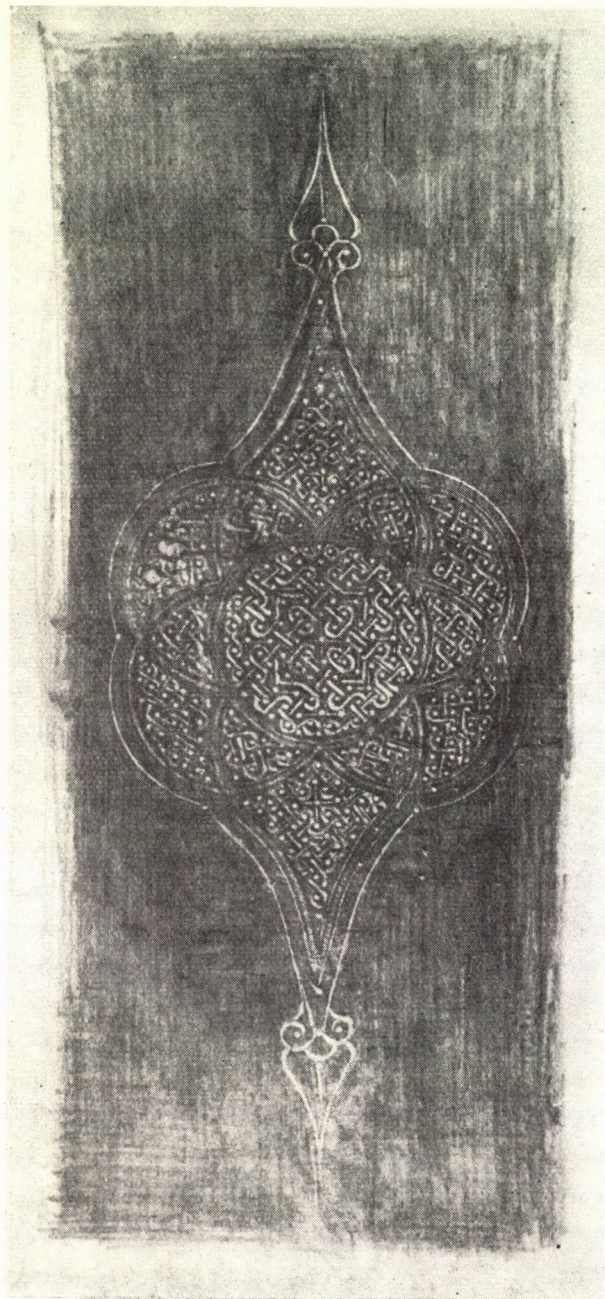
mutat vele egy egyiptomi kötéstábla (20. kép), jelezve azt a rokonságot, amely főként 1490 felé mutatkozik a magyar reneszánsz kötések és az egyiptomi művészet között.

Aranyozott, ezüstözött és kék festésű metszett díztésű kötések szép példányai készültek Egyiptomban a XIV–XV. században. E díszkötések igen kedveltek Qaitbai szultán idejében³⁹ (21. kép). A technika eredetét a kopt művészetben határozták meg, felújítása nyilván együtt jár a XV. században Egyiptomra jellemző archaizáló idősakkal, amikor kopt és óegyiptomi elemeket újítottak fel művészetükben.

Ha ezek után és végezetül a Wolfenbüttelben őrzött PSALTERIUM⁴⁰ hasonlóképpen keleties jellegű, áttört díszű kötését az előző kötéstáblával összehasonlítjuk, azt látjuk, hogy az közelebbi kapcsolatot mutat az egyiptomi kötéstáblával, semmint ezzel a korvinával (22. kép).



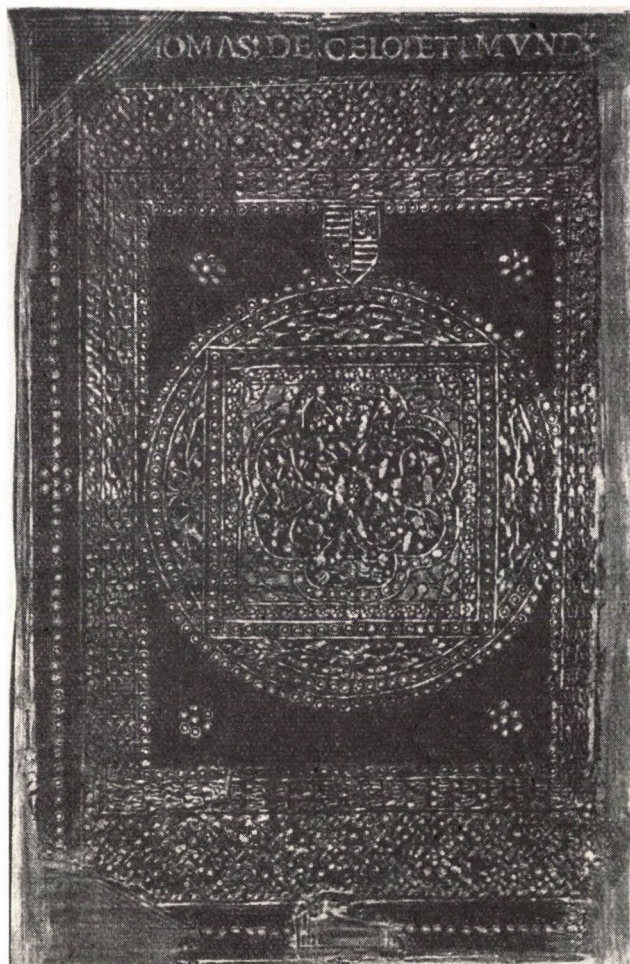
14. A DAMASCENUS Corvin kódex aranyozott, Mátyás-címeres kötésének középdíszje. Buda, 1480–1490



15. Kairói kötés, XV. sz.



16. Kairói kötés, XV. sz.



17. A THOMAS KEMPIS Corvin kódex aranyozott, Mátyás-címeres kötéstáblája. Buda, 1480–1490

A PSALTERIUM kötése Beatrix számára készült. Elrendezésében és kivitelében perzsa hatást mutat. Bélyegzői teljesen eltérnek a Mátyás-címeres kötések bélyegzőitől.⁴¹ E jelenség rávilágít arra a tényre is, hogy Beatrix számára külön műhely dolgozott. A tény pusztán leszögezésénél egyelőre tovább nem juthatunk, Beatrix személyes könyvtárának és a számára dolgozó műhelyeknek felkutatása a jövő feladata lesz.

Az aranyozott korvina-kötések vizsgálata után egy három kötetből álló érdekes magyar reneszánsz együttest tekintünk meg. Kiindulási pontul szolgál az a kötéstábla, amely Pálóczi György esztergomi érsek híres Missaláját borítja⁴² (23. kép). Az 1430-as években készült, szépen festett kéziratot Missale a század végén Turonyi Mihály milkói püspök, esztergomi vikárius tulajdona volt, aki 1501-ben végrendelkezik róla. Nyilvánvalóan ő készítette a nevezetes kötetet. A tábladísz egyik legfőbb érdekessége a rendkívül széles keret, amely mind a négy oldalon középtűt vonallal osztott, és így négy mezőre tagolódik. Az I, alakú mezők egy szélesebb belső, és egy keskenyebb külső sávra oszlanak. A külső sávban két sorban helyezkednek el a sodrott fonadékok. Az előlap tükre a gótikus kötéseknek megfelelően egymást metsző diagonálisokkal apró mezőkre osztott, amelyeket teljesen kitöltött egy-egy négyszírmű rozetta.

A hátlap felépítése egészen más, a reneszánsz kompozicionális elvnek sajátos változata. A tükrözés közepén egy teljes, az alsó és felső keskeny oldalhoz csatlakozva pedig egy-egy félkörű mező látható, amelyek

gyöngysorosan kereteltek, és egyenes szárú, sugarasan elhelyezett virágtövek töltik ki. A középső nagy kör két oldalán ugyancsak sugarasan elhelyezett virágtövek alkotnak 2–2 körös csokrot. Ezenkívül szőlőfürtök és rozetták tarkítják a felületet.

E szokatlan díszítésű kötéstáblához két másik csatlakozik. A további kötések szerkezetileg és motívumuk tekintetében közeli rokonságot mutatnak; első pillantásra azonosnak vehetnők az előbbiével, a bélyegzők rajza azonban más. Az egyik kötés az Esztergomi Főegyházmegyei Könyvtár tulajdona,⁴³ a másik pedig a krakkói Jagello Könyvtár egy kétkötetes ősnymtatványát borítja.⁴⁴ Az esztergomi kötet keretdíszének osztása teljesen megegyezik az előzővel, tükrét diagonális sávok tagolják, amelyekben szőlőfürtök és virágtövek sora váltakozik S alakú fonadéksorokkal. Az esztergomi és krakkói kötetben használt S alakú fonadék érdekessége, hogy a kihajló részen kis szarvacska csatlakozik hozzá. Ilyen típusú S alakú fonadékot más magyarországi kötéstáblán is megfigyelhetünk.

A három rendkívül érdekes kötet közös tulajdonsága, hogy hatásuk teljesen szönyegszerű, a felületet egészen beborítja a díszítés.

A fentiekben ismertetett kötéstáblák világosan mutatják azt az újfajta keleti hatást, amely az 1490 körüli magyar reneszánsz kötésekben érezhető. Már a korvinákon is találkoztunk ezzel a jelenséggel. Erre vall az osztott keret, keskeny változatban az erlangeni Biblián (l.: 22. kép) és az Ulászló-kori BEDÁN. Szélesebb változatban a Pálóczi Missalén (l.: 23. kép) és néhány Ulászló számára készült kötésen. Ezzel kapcsolatban ismét egyiptomi példákat hozhatunk (24. kép) (l.: 21. kép) a mamluk időszak XV. századi kötéstáblái közül.⁴⁵

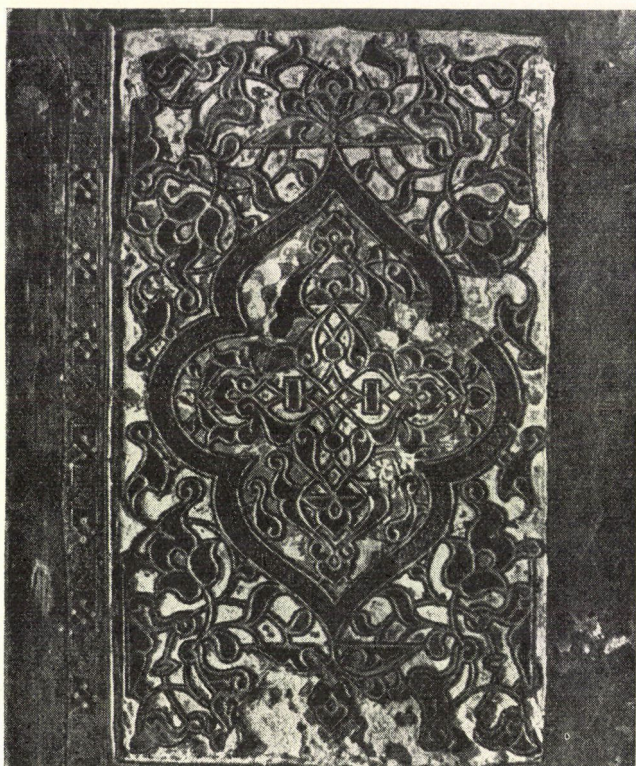
Ezek a kötéstáblák további szempontokra is felhívják figyelmünket. Említettük, hogy az erlangeni BIBLIA kötésén a korábbiól jól ismert bélyegzőkből



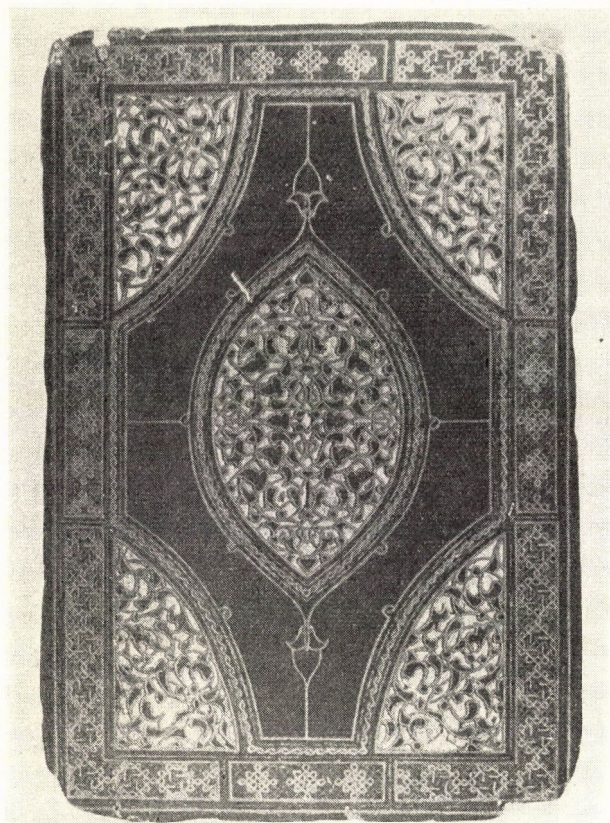
18. Mamluk szőnyeg töredék másolata



19. A HYERONIMUS Corvin kódex aranyozott, Mátyás-címeres kötéstáblájának tükre. Buda, 1480–1490



20. Egyiptomi díszkötés tükre. XIV. (?) század. (Sarre, i. m. IX.)

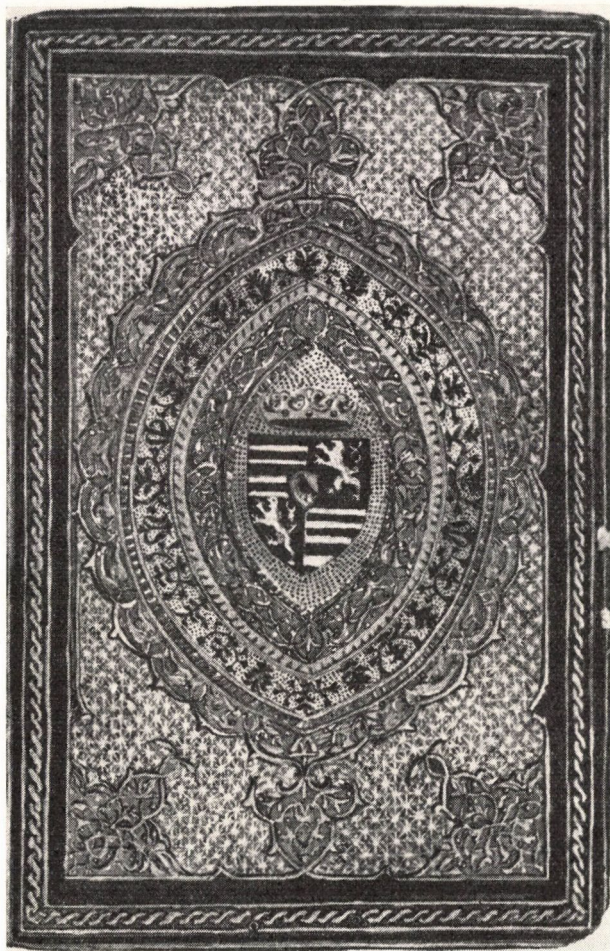


21. Egyiptomi díszkötés, áttört és aranyozott díszítéssel. XV. sz. (Sarre, i. m. X.)

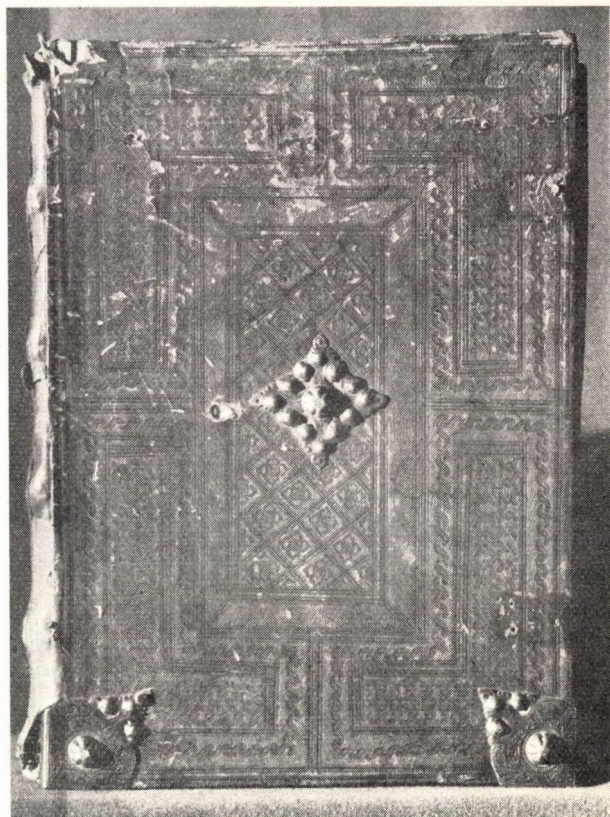
alakított laza inda hálózza be a felületet. Ezt szakítják meg a körül lehatárolt medaillonok. A korábbi korvinákon a minták csak egymás mellé helyezve, majd kicsi szárazakkal kapcsolva jelentek meg. Idővel a szárazak hosszabbodnak, és indává alakulnak. Pregnáns példa a prágai korvina metszett díszű kötéstáblájának középdíszét szegélyező sáv, a bécsi körös díszű kötéstábla felületeit keretelő inda, a THOMAS DE AQUINO kódex szórt mintából alakított középdíszének kitöltése és az erlangeni Biblia táblafelülete. Ez utóbbi kettőn új minta jelenik meg: a szfinx. Laza indák hálózják be az egyiptomi díszkötéseket is⁴⁶, és élesen elválasztott a közepén uralkodó mandula idomú felület.

Szembetűnő változást jelent, hogy Magyarországon 1490 körül eltűnik az olasz fonadék, és helyébe egy négyszöges és egy egymást metsző kettős íves fonadék lesz jellemző (25., 26. kép). Ez előbbit elvétele itáliai kötésekben is megtaláljuk, Magyarországon azonban kizárólagossá válik. Ez az elem az egyiptomi díszkötéseken és a jemeni kötésekben is előfordul (27. kép) valószínűleg a kopt művészetből vették át.⁴²

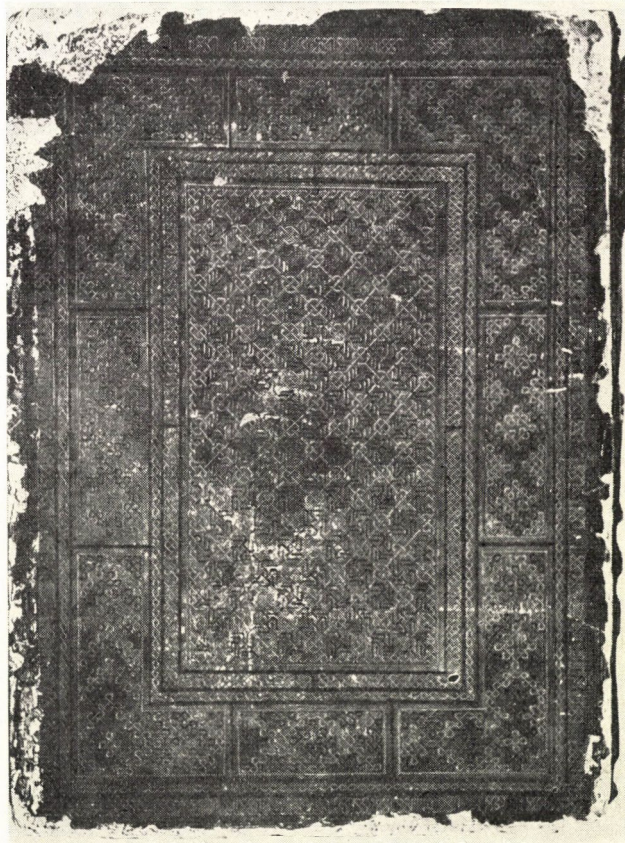
A Mátyás utáni magyar reneszánsz kötésekre jellemző a szélesebb vagy keskenyebb keret, a tükör alatt és felett sávval. Ezek a kötések centrálisak, kör, négykaréj, sokszor sugaras elrendezésű középdíszszel. Igen szép példa erre az Országos Széchényi Könyvtár egyik magyarországi emléke.⁴⁸ A Velencében nyomtatott Esztergomi Missalét fatáblás barna bőrkötés borítja (28. kép). Külső keretében az igen sokat használt, stilizált, akantuszos indás sáv fut körbe, az üres keret után a tükör alatti és feletti széles sávot a már említett négyszöges fonadék tölti ki. Említettük, hogy ez az egyiptomi kötéstáblakon alkalmazott fonadék veszi át Magyarországon a korábban jellemző sodrott fonadék helyét, és 1490 után szinte kizárólagossá válik. A tükör sugaras díszű, négykaréjos középidomát tulipánsor kereteli. Ez a kötés, de több egykorú magyarországi kötéstábla is szerkezeti



22. A PSALTERIUM Corvin kódex Beatrix királynő számára készült kötése. XV. sz. második fele



23. Magyar reneszánsz kötéstábla. 1500 előtt

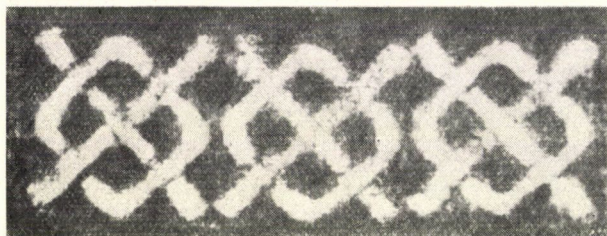


24. Egyiptomi díszkötés. XV. sz. (Sarre, i. m. IV.)

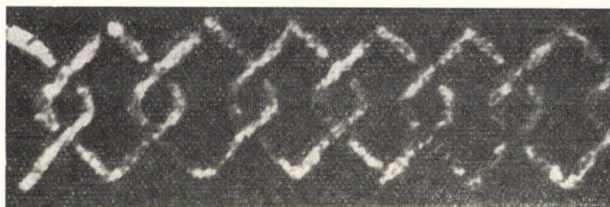
felépítésében az arab, különösen a délarab (Jemen) kötésekkel mutat bizonyos rokonságot (29. kép). Ezekről a délarab kötésekéről megállapították, hogy készítési idejük a XV. század végére és a XVI. századra esik. Zaidita kéziratokat tartalmaznak. Különlegességükre már Gottlieb rámutatott (1908), majd Gratzl ismertette őket. Megállapította, hogy a többi iszlám kötésekől elkülönülnek. Nem dísz, hanem használati példányok voltak, így vaknyomásosak.⁴⁹

Az általában centrális elrendezésű magyar reneszánsz kötésekől némileg eltérő típust mutat az Országos Széchényi Könyvtár 66. sz. nyelvemlékének fatáblás barna bőrkötése.⁵⁰ Az előző kötésen is (30. kép) látható akanatuszos indás keretsáv újabb változatával találkozunk, amely nemcsak kereteli, de középpüti függélyesen osztja is a felületet. A tükör így kialakított két függélyes mezőjét sűrűn egymás mellé nyomott négyszöges díszek töltik ki. Keleties jellegű az, hogy a felületet teljesen beborítja a díszítés, de keleties jellegűek maguk a négyszöges díszecskék is. Ezek a kairói kötéstáblák kedvelt díszei⁵¹ (31. kép), de előfordulnak magyarországi kötéstáblákon is⁵² (32. kép), olaszországi előfordulásuk azonban ugyancsak nem ismeretlen.⁵³

Végezetül meg kell említenünk, hogy 1490 után ugyan egyszerűbbek a magyarországi kötéstáblák díszei, azonban szerényen bár, de használnak aranyozást, a keleti kötéstáblákhoz hasonlóan váltogatják a vakon nyomott és aranyozott felületeket, illetve meg-megcsillogtatnak egy-egy mintát. Ugyanígy számos XVI. század elejei kötéstáblán találkozunk zöld vagy kék színű festésnyomokkal.



25. Négyezőges fonadék. Buda, 1490 körül



26. Egymást metsző íves fonadék. Buda, 1490. körül



27. Egymást metsző íves fonadék. Jemen, 1492. körül

A fentieket összefoglalva elmondhatjuk, hogy az aranyozott korvina kötések és az egyéb magyar reneszánsz kötések saját törvényeik szerint fejlődő egyéni alkotások, amelyek a helyi adottságok felhasználása mellett az olasz és az iszlám művészetből merítenek. Érdekes, hogy ezek a kötések nem mutatnak sem török, sem perzsa kapcsolatokat, különös módon azoknak a keleti országoknak művészeti emlékeivel vannak közeli rokonságban, amelyek ekkor még virágzó, sajátos művészetet produkáltak, de néhány évtized múlva, a XVI. század folyamán elveszítve politikai függetlenségüket, művészetükben is a perzsa—török hatás válik uralkodóvá.

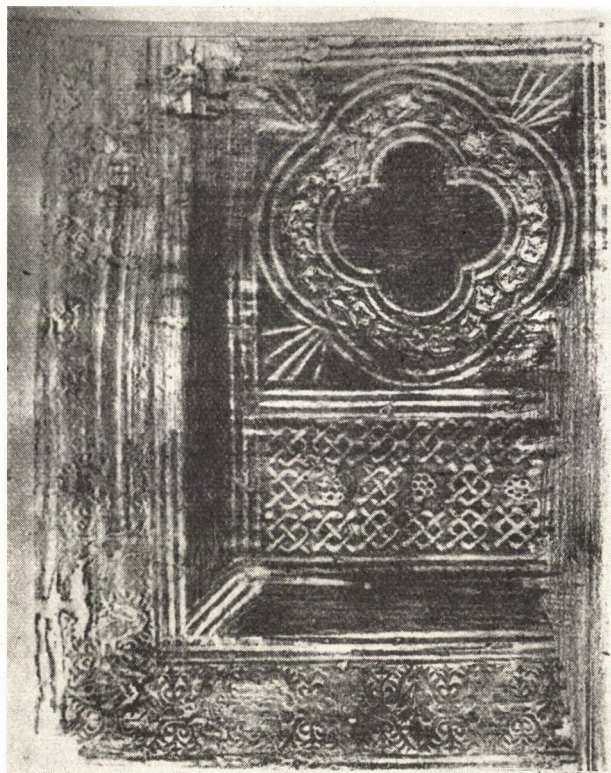
Így Egyiptom a XV. században kopt és óegyiptomi elemeket használ fel művészetében, és ez analóg

jelenség az európai reneszánsz múltba tekintésével. 1517-ben Egyiptom a török birodalom részévé válik, és sajátos helyi művészetét felváltja a perzsa—török befolyás, Magyarországon a török foglалás 1526-tól halad előre nagyobb lendülettel. A fentiekben jellemzett reneszánsz stíluskorszak az 1520-as évekig tart, hogy azután helyt adjon a német nyomdászok által behozott, szerényebb kivitelű, német reneszánsz típusú kötéseknek, amelyek az általános elszegényedést is jellemzően tükrözik.

Ha a XV. századi keleti hatásokra visszatérünk, meg kell állapítanunk, hogy az arab és egyiptomi művészet hatása hazánkba érkezhett Itálián keresztül is, hiszen az itáliai iparművészetet erősen befolyásolja és alakítja a keleti művészet ebben az időszakban. Ez a nagy irodalommal rendelkező tény olyannyira köztudott, mint azok a szoros kapcsolatok, amelyek évszázadokon keresztül összefűzték hazánkat Itáliával. Nápolyban 1442, az Aragoniai ház uralomra jutása óta fellendült a könyvkötések művészete. Az újonnan megszervezett udvari könyvtár kötései a spanyol kötésekhez hasonlóan, ún. Mudefár stílusban készültek és mór hatásokat mutatnak. Az új stílus 30 év alatt elterjedt egész Itáliában és De Marinis szerint ekkor már nehéz megkülönböztetni a nápolyi kötések az urbinóiaktól vagy a firenzeiektől, velenceiektől.⁵⁴ Beatrix, a nápolyi királynő Budára érkezése nyilvánvalóan szorosabb nápolyi stíluskapcsolatokat is eredményezett, és az sem elhanyagolható körülmény, hogy neki magának külön könyvtára volt, amelynek szép bekötési tábláira jellemző példa a wolfenbütteli PSALTERIUM keleties kötése.

A keleti művészetek egyik közvetítője tehát lehet Itália, azonban e stílushatásnak számos más, Budára vezető útja is van. Gondolnunk kell mindenekelőtt arra, hogy Mátyás „Bizáncban és más keleti országokban” vásárolt könyveket. A két egymásba nyíló teremből álló könyvtárban egyrészt a latin, másrészt a görög és keleti kéziratok foglaltak helyet.⁵⁵

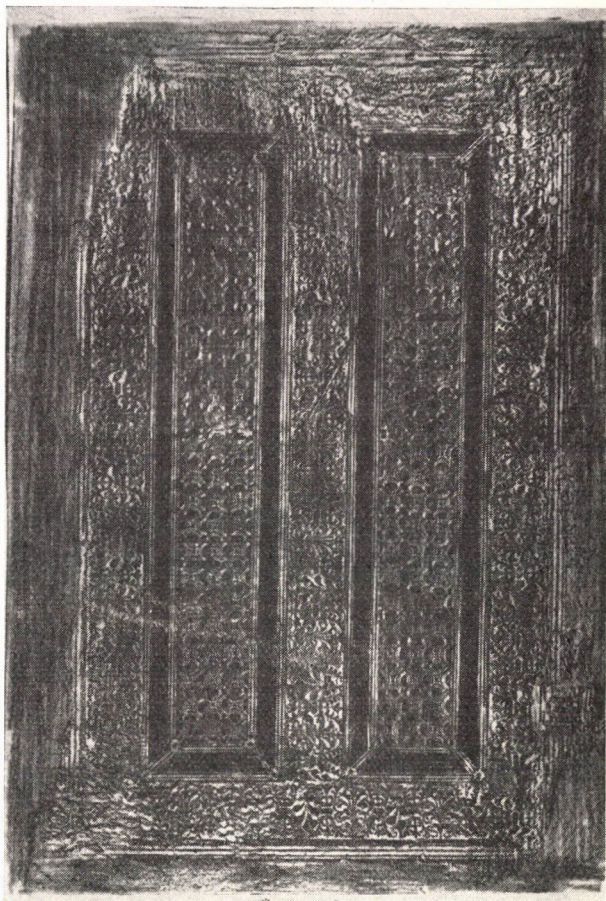
A görög és keleti kéziratokat (néhány kivételtől eltekintve) valószínűleg nem köttette át Mátyás, és nem látta el címerével. Így, ha fenn is maradtak, azonosításuk nehéz feladat. Elképzelhető, hogy a török foglалás alkalmával a keleti, tehát a foglалók számára érthető nyelven írt kódexeket elvitték Konstantinápolyba. Akármint volt is, de kétségtelen, hogy jelentős mennyiségű görög és keleti kézirat lehetett Budán. A görög kötések stílusáról megállapították, hogy az egyiptomi és kopt elemeket olvaszt magába és így e kötések ugyanúgy közvetíthették a stílushatásokat, mint maguk a keleti kéziratok.⁵⁶ Ennek vizsgálatakor azonban ugyanúgy nem szabad a király személyére korlátozódnunk,



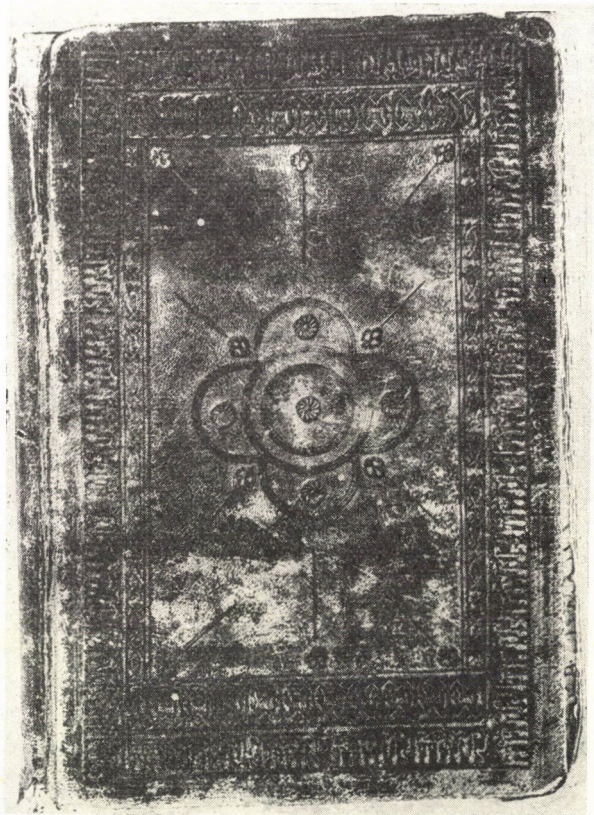
28. Budai kötés a XVI. sz. elejéről. Részlet

mint a kötések vizsgálatánál. Számos magyar humanista könyvgyűjtő is szerezhette magának keleti könyveket egy olyan időszakban, amikor a királyn kívül még két csillagvizsgáló működik az országban. A csillagászat, a matematika, az orvostudomány az arab tudósok révén lendült fel Európában. A királyi közelségben levő budai domonkos kolostorban — ahol egyébként csillagászok is dolgoztak — 1481-ben a teológiai lectionis címét viselő fráter, Michael de Oriente, lesz a visitator és vicarius.⁵⁷ A domonkosok Studium Generalejából Mátyás soha nem látott méretű egyetemet akar kifejleszteni, regensnek Petrus Nigert hívta meg, aki kitűnő hebraista, emellett azonban a káldeus és arab nyelvben is járatos.⁵⁸ Végezetül meg kell emlékezni arról is, hogy Oláh Miklós leírása szerint a Mátyás számára dolgozó másolóműhely élén álló Felix Ragusanus nemcsak a görögben és latinban, hanem az arabban és káldeus nyelvben is tudós. „Praefectus hic Felix Ragusanus Dalmata et ipse iam senex mihi cognitus, qui non modo Graece et Latine, sed Chaldaice et Arabice doctus”.⁵⁹

A tudományos kapcsolatok mellett fontosak voltak a vallási kapcsolatok, melyek közvetlenül a szentföldi zarándokutakban nyilvánultak meg. 1489-ben Kishorvátai János kapitány Konstantinápolyban járt, ahonnan magával hozta Alamizsnás Szent János pátriárka tetemét, melyet a király november 11-én a budai vár kápolnájában ünnepélyesen elhelyeztetett.⁶⁰ 1514-ben Pécsváradi Gábor ferencrendi szerzetes járt a Szentföldön.⁶¹ Egy 1487-i engedély alapján Magyarországi Mihály domonkos fráter alamizsnát gyűjthet magának, és azt szentföldi útjának költségére fordíthatja.⁶² Mindezeknél azonban sokkal érdekesebb Lázói János erdélyi főesperes zarándokútja.⁶³ A klasszikus műveltségű Lázói 1483 június elején Velencében szállt hajóra, amely az istriai félszigetet megkerülve, a dalmát és görög partok mentén haladt, majd Krétába Ciprus és Rhodosz szigetek után Jaffában kötött ki. Jó sorsa baráti kapcsolatba hozta egyik zarándoktársával, Felix Fabri ulmi domonkossal,



30. Magyar reneszánsz költéstábla. 1490 után



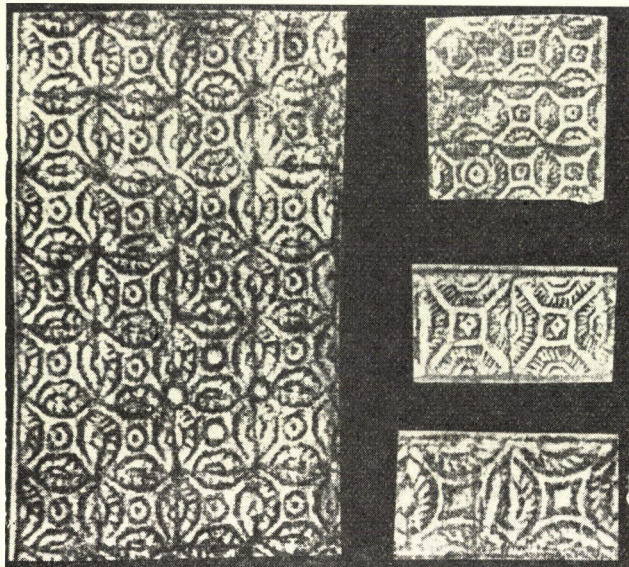
29. Költéstábla. Jemen, 1460 előtt. (Gatzl i. m.)

akinek biztatására hosszabb útra szánta el magát. Nemcsak a szokásos zarándokhelyeket látogatták meg; Jeruzsálemet, Bethlehemet és környékét, hanem a távolabbiakat is. Jártak a Holt-tenger partján, elmentek Hebronba, Gázába, majd fárasztó és veszélyes sivatagi utazás után felkeresték a Sinai hegy tövében levő kolostorokat és templomokat. Megmászták a Horeb hegyét, sőt még a járhatatlanul meredek, sziklás Szent Katalin csúcsot is, hogy Szent Katalin sírjánál ájtatoskodhassanak. Újabb sivatagi utazás után a Vörös-tenger mentén áthaladtak Egyiptomon, hosszú időt töltöttek Kairóban, megnézték a piramisokat, hajóztak a Níluson. Majd elmentek Alexandriába, és itt újból hajóra szállva, a szokványos útvonalon (Ciprus, Rhodos, Kréta, Korkyra, Ragusa, Zara, Pola, Rovigno) keresztül visszatértek Szt. Márk városába, ahová 1484. január 9-én érkeztek meg.

Felix Fabri ulmi domonkos és Bernhard Breydenbach mainzi kanonok megörökítették az utazást. Fabri leírása közvetlenebb, nem a szokásos útikalauz száraz leírása, hanem egyéni élményeiket, sokoldalú tapasztalataikat is megörökítette. Sorait olvasva, Lázói János vonzó egyénisége is meglevenedik előttünk. A Sinai hegy lábánál levő Szent Katalin kolostor látogatásakor zarándoktársai nevében verset rögtönöz a szent tiszteletére. Útitársa, Felix Fabri nem győzi eléggé csodálni vallásosságát, egyéniségének nemességét, tudását, költői és szónoki képességeit. Lázói rögtönzött verseit a legnagyobb gonddal jegyezgeti fel útleírásában, nagy szolgálatot téve a magyar irodalomtörténetnek, mert nélküle Lázói János költői munkásságáról még sejtelmünk sem lenne.

Lázói 1500. május 9-én ismét engedélyt kapott a pápától szentföldi zarándokútra, erről az utazásáról azonban közelebbit már nem tudunk.

Nem mérhető ma még fel pontosan Lázói első keleti utazásának hatása. Érdekes talán felvetni a gondolatot, nem hatott-e ez a látogatás lendítőleg az ebben az időszakban erősödő Alexandriai Szent Katalin tiszteletre. Alexandriai Szent Katalin verses legendája a magyar kódexirodalom igen nagy költői teljesítménye, Kardos Tibor szerint valószínűleg már másolatban került a margitszigeti domonkos apácák kódexébe.⁶⁴ Tiszteletének felvirágzása bizonyára Mátyás nagy egyetemi gondolatával is kapcsolatban állt, hiszen Katalin az



31. Négyyszöges díszítmények felnagyított mintái kairói kötésekről. XV. sz.

egyetemek védőszentje. És ebben az összefüggésben mindenesetre figyelemreméltóak a költői hajlamú Lázói-nak Katalinhoz írott rögtönzött versei.

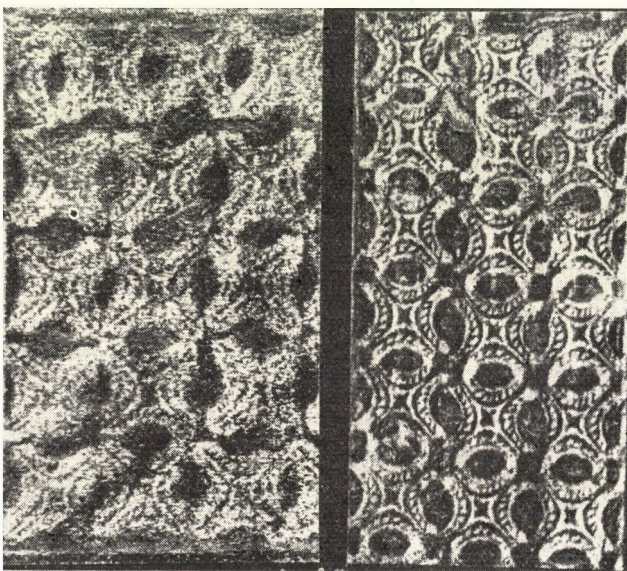
Azt sem tudjuk felmérni, hogy vajon Lázói útja tisztán zárandokút volt-e, vagy esetleg tájékozódó jellegű utazás Kairóban és Alexandriában. Qaitbay uralma idején Egyiptomot ugyanígy fenyegette a török veszedelem, mint Mátyás Magyarországot, az 1483–1484 esztendő pedig Mátyás keleti diplomáciájában hoz jelentős eseményeket. Lázói nem szerepel Mátyás diplomatái között, a királlyal való kapcsolatáról csak annyit tudunk, hogy 1489-ben címeres levelet kap,⁶⁵ ő pedig híres gyulafehérvári reneszánsz kápolnájában Mátyás címerét faragtatta ki.⁶⁶

Általánosságban keveset tudunk Mátyás keleti diplomáciájáról, és mint a történetkutatók erre már rámutattak, különösen feltűnő ez a nyugati országokkal való diplomáciai kapcsolatok viszonylag nagymennyiségű emlékének birtokában.⁶⁷ Sok értesülés a kelet felé irányuló cselekedeteket éberrel figyelő Velence és a pápai udvar jelentéseiből származik. Nyilvánvaló, hogy a keleti diplomáciát még nagyobb titokban igyekeztek tartani, másrészt viszont ma még ismeretlenek a nagy keleti levéltárak (Konstantinápoly, Kairó) idevonatkozó adatai.

Kardos Tibor évekkel ezelőtt felfedezte Callimachus Experiens versei között⁶⁸ a De Corvo Mathiae Regis et Qauila Cesarea című allegorikus költeményben az 1483–1484 évben Mátyás keleti diplomáciáját jellemző sorokat. Callimachus a versben az afrikai Canopus csillagról beszél, és ezzel Kardos szerint a Rhodos szigetén fogva tartott Dsem török herceggel kapcsolatos politikára utal, mivel a csillag Afrikán kívül Rhodos szigetén látható még utoljára.⁶⁹ 1483 elején ugyanis a trónkövetelő Dsem törökországi párthívei felkeresték Mátyást, hogy

tárgyaljanak vele visszahelyezése érdekében. Mátyás buzgóan felkarolta az ügyet, és azonnal lépéseket tett a herceg kiadatására, mert soha alkalmasabb pillanat nem volt arra, hogy a törököt Európából kiűzzék, mint most, amikor a birodalom két pártra szakadt, Bajazid keleten a perzsákkal, majd délen az egyiptomi szultánnal állt szemben. Egy korábbi, 1473-ból való velencei tudósítás szerint Mátyás a török császár és Uzon Hasszán perzsa király udvarában követet tartott, azonban nem tudjuk, hogy ez a tény megfelelt-e a valóságnak.⁷⁰ Az azonban bizonyos, hogy az egyiptomi szultánnal kapcsolatot tartott. Igaz, hogy az adat későbbi, 1488–1489-ből való, cseppet sem valószínűtlen azonban, hogy ez a kapcsolat is már korábban kialakult, és az afrikai Canopust emlegető Callimachus verssor az egyiptomi politikára vonatkozik.

Az ismert követjárás története a következő:⁷¹ Ugyanakkor, mikor a barsi főesperes Dsem ügyében a János lovagrend nagymesteréhez ment, egy másik követet még távolabbi országokba küldött Mátyás: Egyiptomba, Qaitbay szultánhoz, ki a török császárral háborút viselt, és hajlandó volt a keresztény hatalmasságokkal szövetségre lépni.



32. Négyyszöges díszítmények felnagyított mintái magyar reneszánsz kötésekről. XV. sz. vége

A követ, kinek nevét a róla szóló történeti emlékek nem tartották fenn, szerencsésen eljutott Kairóba, átvette a szultán válaszát és értékes ajándékait, emellett uralkodója megbízásából a kairói bazároknak nagy bevásárlásokat tett; hazafelé indulván, Alexandriában velencei gályára szállott. Azonban útközben meghalt. Öccse, ki vele utazott, iratait és az értéktárgyakat átvette, de súlyos betegségbe esett, és Raguzában kiszállott, míg az iratokat és értéktárgyakat lepecsételt ládákban a hajón hagyta, mely a velencei kikötő felé vitorlázott tovább.

Mátyás a történetekről azt a helytelen információt kapta, hogy a hajó parancsnoka az elhunyt követ kíséretének akarata ellenére szállította volna hátrahagyott ingóságait Velencébe. Mivel attól tartott, hogy a signoria a leveleket felbontja, és tartalmukat a török császárral közli, a nemzetközi jog ellen elkövetett merénylet miatt hevesen kifakad a pápai légatus előtt. Az 1488-ik év utolsó napján Velencébe követet küldött, kinek a signoria az irományokat rejtő, jól elzárt szekrényt felbontatlanul, teljes épségben adta át.

A tudományos, vallásos, a diplomáciai kapcsolatok, az utazások mind megannyi lehetőséget nyújtanak a vásárolt és ajándéktárgyak behozatalára, amelyek egy stílusosan amúgyis érzékeny korban megteszik a maguk hatását az új környezetben. A kairói bazárokból bevásárolt és Qaitbay által küldött ajándékok végülis elkerültek Budára. Ezek eredményezhették az 1490 körül megmutatkozó újfajta keleti inspirációt. Mátyás udvarában igen sok pompás szőnyeg lehetett, és bizonyos, hogy az Európa-szerte divatos kairói szőnyegek közül is jutott a palotákba. Ezt kétségtelenül bizonyítja a korvína kőteknek kairói szőnyegek hatására készült díszítményei.

A korvína kőtek készítői vagy tervezői igen gazdag

fantáziájú művészek lehettek; a koráramlatok iránt érzékeny, önálló teremtő egyéniségek.

A személyek meghatározásához nem jutottunk közelebb. A régen felvetett gondolatot, miszerint keleti mester volt, nem vethetjük el teljesen, gondolkodásában, szerkesztésmódjában sok a keleties elem, ez azonban még nem bizonyíték. Ha a személyek meghatározása nem is lehetséges, az új vizsgálatok és az egyiptomi helyszíni kutatások következményeként a magyar reneszánsz könyvkötés ornamentika eddig ismeretlen összefüggéseire tudunk rámutatni, hogy bővítsük vele XV. századi művelődésünk általános képét.

Sz. Koroknay Éva

J E G Y Z E T E K

¹ A bőséges irodalom részletes felsorolása: Balogh Jolán: A művészet Mátyás király udvarában. Bp. 1966. I.

² Schunke, Ilse: Vom Stil der Corvinenbinde. Gutenberg Jahrbuch 1944–1949.

³ A mai Románia moldvai, havasalföldi és erdélyi területei különböző kulturális képet mutattak a középkorban. Erdély műveltsége Mátyás korában szorosan Budához kapcsolódott, míg a moldvai és havasalföldi részek csak lazább szálakkal fűződtek az akkori Magyarországhoz. Világosan mutatja ezt az egykorú peregrinációs szervezet felépítése. A domonkos rend történetéből arról értesülünk, hogy az alatt a rövid idő alatt, amikor a Congregatio Peregrinorum-ot megszüntették, 1456 és 1464 között a montpellier-i capitulum generale rendelkezése volt érvényben. Eszerint „mivel a peregrinációs területének konventjei nem kormányozhatók többé vikárius által úgy mint eddig történt, az oroszországi konventeket a lengyel, a moldvai és havasalföldi vidékek konventjeit a magyar, a többiek, a görög és a kaffai konventet is a görög provinciális joghatósága és kormányzása alá rendeljük.” Schunke feltételezi Lucas Coronicus „valachiai” kapcsolatait, azonban nem ismerünk olyan levéltári adatot, amely ezt a feltevést megvilágítaná. A későbbiek folyamán Moldvába vagy oláhországi kolostorokba történt asszignálásokról értesülünk, ennek fordítottjáról nincs tudomásunk. Asszignálások 1474: Jordánfia Miklós és Budai Mihály Moldvába; 1475: Magyarországi Dénesfia Péter és Szerémi Gergelyfia Mátyás ugyanoda; 1488: a brassói Falcsep György mint vikárius Tergovistba; 1496: Szegedi Bátká Tamás mint lector a tergovisti Szt. Mihály Konventbe, egy év múlva püspök lesz. (Harsányi András: A domonkosrend Magyarországon a reformáció előtt. Debrecen, 1938. 99–101.)

⁴ Omont, H.: Inventaire sommaire des manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. III. Paris, 1888. 282.

⁵ Balogh J. i. m. 595–596.

⁶ Schunke, I. i. m. — Leskien, Elfriede: Ein ostdeutscher Frührenaissance-Einband. Gutenberg Jahrbuch 1955. — Mazal, Otto: Die Einbände für die Könige Matthias I. Corvinus und Wladislaw II. von Ungarn in Österreichischen Nationalbibliothek. Gutenberg Jahrbuch 1964. — Schunke, Ilse: Zur Frage der ungarischen Frührenaissance Einbände. Gutenberg Jahrbuch 1965. — Sz. Koroknay, Éva: Die Blinddruck-Einbände in der Bibliotheca Corvina und die Probleme der klösterlichen Buchbinderwerkstätten in Ungarn. Acta Historiae Artium XI. 1965. — Sz. Koroknay, Éva: Eine ungarische Renaissance-Einbandgruppe von Anfang des 16. Jahrhunderts. Gutenberg Jahrbuch 1966. — Schunke I. Ungarische Nachlese. Gutenberg Jahrbuch 1967.

⁷ Sz. Koroknay Éva: A magyar reneszánsz könyvkötő műhelyek (1470–1520), kiállítási katalógus. Bp. 1966–67.; Ateliers de la reliure de la Renaissance en Hongrie. Exposition de reliures hongroises 1470–1520. Bp. 1966–1967.

⁸ Az úttörő munkát végző korábbi szerzők közül mindenekelőtt Sarre, Friedrich: Islamische Bucheinbände. Berlin 1923. és Gratzl, Emil: Islamische Bucheinbände. Leipzig 1924. munkáját használtuk fel.

⁹ Marçais, G. — Poinssot, L.: Objets kairouanais IX^e au XIII^e siècle. Reliures, Direction des Antiquités et des Arts, Tunis. Notes et Documents, Vol. XI. Tunis — Paris, 1948.

¹⁰ Peterson, Theodore C.: Early Islamic Bookbinding and their Coptic Relation. Ars Orientalis 1954.

¹¹ Walters Art Gallery. The History of Bookbinding 525–1950 A. D. An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art, 1957–58. Foreword by D. Miner, Baltimore, 1957.

¹² Weisweiler, Max: Der islamische Bucheinband des Mittelalters. Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen Bd. 10. Wiesbaden, 1962.

¹³ Gardner, K. B.: Oriental Bookbindings at the British Museum. Oriental Art 1963.

¹⁴ Köszönetet kell mondanom ABDEL MONEIM MOHAMMED ABU BAKR professzor úrnak, SUHD MAHER professzor asszistens urnő-

nek hogy az egyiptomi kötésanyagban való tájékozódásomat lehetővé tették, és hogy tanácsaikkal elláttak; MOHAMED SHALABI úrnak, a Dar-ul-kutub kéziratár vezetőjének, a Kopt Múzeum igazgatójának, PAHOR IABIB úrnak és végül SAMI GABRA professzor úrnak, hogy a kopt anyagban való további munkákat lehetővé tették.

¹⁵ Sz. Koroknay: Blinddruckeinbände... i. m.

¹⁶ Bedae Venerabilis de natura rerum capitula I–XLIX. Seneca questiones naturales. München, Állami Könyvtár Cod. Lat. 175. — Fogel 11. sz. Kötéséről levonatot készített Römer Flóris, Országos Széchényi Könyvtár (továbbiakban OSZK) kéziratára, Fol. Hung. 111 (l. 177, 179, 180.)

¹⁷ Cod. Lat. 422.

¹⁸ Cod. Lat. 423.

¹⁹ Wien, Nationalbibliothek. Cod. Lat. 1037.

²⁰ Wien, Nationalbibliothek. Cod. Lat. 1391.

²¹ Cairo, Bibliothèque Nationale, 64. sorozat (48. szekrény 5, 7–16, 18–24, 26–30. kötetek, vagy a 83. sz. (Hadith 22 kötet), ahol külön érdekességet jelent az osztott keret. A típus általánosan ismert az irodalomban is. L. Sarre i. m. II. tábla, itt azonban már íves, illetve tört vonalú íves közébkötések jelentkeznek. A tükrök körül itt is megjelenik az osztott keret. — Hasonló Sarre i. m. III. tábla és Gratzl i. m. VII. tábla.

²² Gyakorlati a nyolc és tíz szírmű rozettás középdíszű kötések; a sarkok ez esetben legtöbbször körzővel szerkesztett, pozitív vagy negatív jellegű íves kiképzések. Olykor vonallal levágtattak, de ez a megoldás az egyszerű, fonadékkal kitöltött körös középdísz esetében jellemző, a körbe foglalt (legtöbbször sugaras körbe) összefonódó nyolcszög pl. a kairói Bibl. Nat. 64. sorozat 25. és 66. sorozat 17. kötetén. — Tulipános sugaras keretelésű körbe foglalt öt, illetve hat pozitív mezőt alkotó vonaljáték (Kairó, Bibl. Nat. 64. sorozat 17. kötet, 66. sorozat 17. kötet.). Körzővel szerkesztett és kézírassal továbbfejlesztett középdíszű szerepelnek a kairói Bibl. Nat. 66. sorozat 19. kötet hátlapján, a 66. sorozat 19. kötetének előlapján, a 66. sorozat 45. kötetén, a 190. sz. kódex kötésén (36. szekrény).

²³ Baltimore Exposition i. m. 53. sz. XIV. tábla.

²⁴ Erdmann, Kurt: Neuere Untersuchungen zur Frage der Kairener Teppiche. Ars Orientalis, University of Michigan, 1961 Vol. 4. — Erdmann, K.: Der orientalische Knüppteppich. Tübingen, 1960. — Kühnel, E. — Bellinger, L.: Cairene Rugs and Others, Technically Related 15th–17th century. Washington, 1957. — Zick, Johanna: Koptische Musterelemente und mamlukische Knüppteppiche. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 1962.

²⁵ THOMAS KEMPIS, Commentarius in Aristotelis de coelo et mundo libros. Prága, Egyetemi Könyvtár. (Kötését színes reprodukcióban közölte Hamaová, P.: Z dejin knizni vazby. Praha, 1959. II. tábla.)

²⁶ CHORYSOSTOMUS. Wien, Nationalbibl. Hom. Suppl. Gr. 4.

²⁷ Erdmann: Der orientalische... i. m. Abb. 45.

²⁸ AUGUSTINUS, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek. Cod. Lat. Theol. et Phil. Fol. 152. HALY ABERUDIAN, Wien, Nationalbibl. Cod. Lat. 2271.

²⁹ 64. sorozat 17. kötet, 66. sorozat 17. kötet stb.

³⁰ Weisweiler: No. 7. Abb. 59. Ms. Or. Fol. 1624. Marburg.

³¹ BIBLIA SACRA, Erlangen, Universitätsbibliothek, Cod. Lat. 231.

³² Nationalbibl., Cod. 644. A kötés első ismertetője Mazal, i. m. Abb. 3.

³³ Erdmann, i. m. 33. kép T. 19. — A mamluk szőnyegek befolyására készült nyugatanatóliai szőnyeg (Philadelphia, Museum of Art).

³⁴ DAMASCENUS, Bp. OSZK Cod. Lat. 345.

³⁵ Lásd 23. jegyzetet.

³⁶ THEOPHYLACTUS, Wien Nationalbibl. Cod. Lat. 656.

³⁷ S. HIERONYMUS, Wien, Nationalbibl. Cod. Lat. 930.

³⁸ Milano, Biblioteca Trivulsiana, Ms. 818. COMMENTARIA POR-

PHIRIONIS et Acronis Q. Horatium Flaccum. — Santoro, Catarina: I codici miniati della Biblioteca Trivulsiana. Milano, 1958. 87. sz. alatt, továbbá *De Marinis*: Catalogo 1913.

³⁹ *Gratzl*, i. m. Tafel X. (Osztott kerete van.) — *Sarre*, i. m. VII, VIII, IX, X. tábla. — Baltimore 68. (XVIII.) — Weisweiler, i. m. No. 6. Abb. 51. a kötetbe foglalt illuminált díszkéziratot Qaitbay szultán számára készítették Kairóban 1468 és 1476 között. — Szép példányok találhatók Kairóban a Musée de l'Art Arabe-ban.

⁴⁰ *PSALTERIUM DAVIDIS*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 39. Aug. in 4^o.

⁴¹ *De Marinis*, *Tommaro*: La legatura artistica in Italia nei secoli XV. e XVI. Firenze, 1960. III. kötet 2948. sz. alatt. F. 2. — Véleménye szerint mestere az I. kötet 175. sz. alatt közölt T. Iulius Decades I. libri 10. kötésnek mesterével azonos. „A legszebb díszítés a XV. századból, sérültsége miatt szépsége nem érvényesül.”

⁴² Budapest, OSzK, Cod. Lat. 359.

⁴³ Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Inc. I. 10. s. l. e. a.

⁴⁴ Krakko, Jagello Könyvtár, Inc. 1496. 1497.

⁴⁵ 18. és 36. jegyzetben, továbbá *Gratzl*, i. m. VIII. és X. tábla. *Sarre*, i. m. IV, V, X. táblák stb.

⁴⁶ A metszett vagy áttört kötéseken fordulnak elő az ilyen indadiszkek. Egyik legszebb példa erre *Gratzl*, i. m. X. tábláján látható.

⁴⁷ *Sarre*, i. m. IV és V. táblán, mindkettőnek osztott kerete van. — Négyzetű hurkos fonadékkal váltakozva Kairó, Bibl. Nat. 202. sz. (36. szekrény) középsze. — Ugyanitt a kiállításon szereplő osztott keretű kötetábrán, amely *Sarre* IV. tábláján ábrázolt kötetábrához hasonló. — Itáliai előfordulása *De Marinis* alapján, i. m. I. kötet 207. XXXI. — 208. XXXI., 210. XXXIII. stb. Kétségtelenül ritkábban szerepel, mint Magyarországon, ahol 1490 után állandósul.

⁴⁸ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Inc. 996. Missale Strigoniense, Venetia, 1502.

⁴⁹ *Gratzl*, i. m.

⁵⁰ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 66. sz. Nyelvméleke, Inc. 175/b. A kötés keretdíszével pontos egyezést mutat a budapesti Egyetemi Könyvtár 483. sz. Ösnyomatványának (Missale String) kerete. Az elrendezés azonban itt centrális, körös középsízzel.

⁵¹ Kairó, Bibl. Nat. 64. sorozat 25. kötetben a sarkok kitöltése, 66. sor 45. kötet díszítése, stb. továbbá az Iparművészeti Múzeum egyiptomi kötetábrája (Lelt. sz. 63. 91. régi sz. 7144. Beszerzés: Herz Miksa, Kairó).

⁵² Budapest, OSzK, RMK III/2.

⁵³ *De Marinis*, i. m. I. 224. XXXVII.

⁵⁴ *De Marinis*, i. m. I. kötet 3. old.

⁵⁵ „Az egyik részben magából Görögországból, részben más keleti országokból maga a király nem kisebb gonddal mint vesződséggel összegyűjtött könyvekkel meg van töltve, a másik, a belső az összes latin kódexeket tartalmazza”. *Nicolaus Olahus*: Hungaria, Caput V.

⁵⁶ *Regemorter*, *Berthe van*: La reliure des manuscrits grecs. Scriptorium VIII. 1954. Anvers, 1–23.

⁵⁷ *Harsányi*, i. m. 142.

⁵⁸ *Harsányi*, i. m. 197.

⁵⁹ *Olahus*: Hungaria-Athila, Caput quintem 6/7.

⁶⁰ *Frankói Vilmos*: Mátyás király magyar diplomatai keleten. Századok 1899. 874–875.

⁶¹ *Hatala P.*: Pécsvárad Gábor szent ferencrendi szerzetes utazása a Szentföldön 1514-ben. Magyar Sion 1866. 183. *Balogh Jolán*: Az erdélyi renaissance, i. m. 74. old. 43. jegyzet. — 1514–1517 között hosszabb időt töltött Jeruzsálemben.

⁶² *Harsányi*, i. m. 316.

⁶³ *Balogh J.*: Az erdélyi renaissance, i. m. 189–190. old. ismerteti az ide vonatkozó adatokat. „Lázói 1483-as szentföldi útjára és Fabri leírására először Bitai Árpád hívta fel a figyelmet: *Bitay Árpád*: Az Alba Iulia-i R. Kat. székesegyház és környéke. Alba Iulia (Gyulafehérvár) 1936. 10. — További hivatkozás *Balogh Jolán*: *Fratris Felicis Fabris, Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem*. Ed. C. D. Hassler, I. Stuttgart 1843, II. Ugyanott 1843. III. Ugyanott 1849. — Továbbá Breydenbach munkájára. — Breydenbach művének több kiadása közül az egyiket az Országos Széchényi Könyvtárban találtam (Inc. 1239). Ebben a Lázóira vonatkozó leírás így hangzik: „Herr Johann Lazinus ein erzdiachen und Thumherr stifts transilvanien ist in Ungarn gelegen, ein hochgelerter und andachtiger Herr.”

⁶⁴ *Kardos Tibor*: Középkori kultúra, középkori költészet. Bp. é. n. 188.

⁶⁵ Sankfalvi Antal poszonyi préposttal, rokonával együtt. *Balogh J.*: Az erdélyi renaissance 189.

⁶⁶ *Balogh J.*: Az erdélyi renaissance, i. m. 61.

⁶⁷ *Frankói*, i. m.

⁶⁸ *Huszt József*: Callimachus Experiens költeményei Mátyás királyhoz. Bp. 1927.

⁶⁹ „Augor seu liquido euolans ab ortu
Leuorsum meat arcticum sub anguem
Seu dextra petit Africum Canopum:
Alis fatidicis et ore sacro
Parcarum reserat latentiora
Seita, nec sinit inscias futuri
Mentes sollicito pauore frangi.
Aut spe non solidum eleuare plausum.”

Kardos T.: Callimachus (Experiens). Tanulmány Mátyás (I. magyar) király államrejonjáról. Budapest, 1931. Minerva könyvtár 36.

⁷⁰ *Frankói*, i. m. 146.

⁷¹ *Frankói*: i. m. — további hivatkozása: A pápai legátus 1489. jan. 30. jelentése a velencei Szent Márk Könyvtárban. A doge 1489. február 5-én kelt levele a velencei Állami Levéltárban.

A fotókat Kárász Judit készítette. Eredeti után a 23. sz.; a 8, 9, 12, 13, 18, 20, 21, 24, 29 reprodukció — 15, 16, 17, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, a szerző rajzlevegőitairól készült. A külföldön lévő Corvina kódexekről Végh Gyula aquarell másolatokat készített, ezeket használtuk fel a 1, 3, 4, 7, 10, 11, 14, 19, 22, számú képeken.

K. É.

ORIENTALISCHE BEZIEHUNGEN DER UNGARISCHEN RENAISSANCE-EINBÄNDE

Die bedeutendsten ungarischen Renaissance-Einbände bedeckten die berühmten Corvinen des Königs Matthias.

Im allgemeine waren die zwischen 1470 und 1520 entstandenen ungarischen Renaissance-Einbände, die nicht auf Grund eines königlichen Auftrages angefertigt wurden, nicht bekannt. Bei der Behandlung der vergoldeten Corvinen-Bände wurde immer wieder der orientalische Charakter der Deckel hervorgehoben. Öfters tauchte die Frage auf, ob nicht ein Meister aus dem Orient in Buda gearbeitet habe, hierüber wurden aber keine weiteren konkreten Angaben gemacht. Schließlich glaubte man am besonderem Stil dieser Einbände den Einfluß der walachischen Ornamentik des im weitesten Osten Europas liegenden Landes (Rumäniens) entdecken zu können.

In den seit der Abfassung dieser letzten Theorie vergangenen 20 Jahren wurden die Forschungen weiterentwickelt: 1. wurden die nicht für König Matthias angefertigten ungarischen Renaissance-Einbände bekannt, und zwar diejenigen, die Ende des 15. Jh. in anderen ungarischen humanistischen Bibliotheken zu finden sind und jene, die schon zur Zeit des Königs Wladislaus angefertigt worden waren; 2. erschienen in dieser Periode Facharbeiten über die orientalischen Ein-

bände, welche die frühere Bewertung vollständiger gestalteten. Ein Teil dieser Arbeiten beschreibt die im Orient — also in der meist authentischen Quelle — befindlichen orientalischen Denkmäler. Trotzdem gibt es auch heute noch viele Aufgaben, die auf dem Gebiete der Bearbeitung der großen orientalischen Einband-Sammlungen (Kairo, Konstantinopel) zu lösen sind.

Unsere persönliche Prüfung der ägyptischen Einbände an Ort und Stelle sowie die Kenntnis einer großen Gruppe der ungarischen und osteuropäischen Renaissance-Einbände ermöglicht es, den Stil der Corvinen-Bände wieder zu untersuchen. Im Gegensatz zu den früheren Untersuchungen werden nun diese mit den übrigen ungarischen Renaissance-Einbänden zusammen geprüft.

Es kann festgestellt werden, daß der Stil der ungarischen Renaissance-Einbände und der vergoldeten Corvinen-Bände dreifachen Ursprungs ist: 1. ungarische Gotik, 2. italienische Renaissance, 3. ein auf direkten Verbindungen beruhender orientalischer Einfluß.

Die Arbeit behandelt in erster Reihe letztere Frage. Die orientalische Einwirkung kommt erstens über Italien, sodann auf direktem Wege, also durch religiöse und politische Beziehungen zum Orient. Auch die Einbanddecken der nach Buda gebrachten orientalischen Manuskripte können den orientalischen Stil verbreiten

haben. Die Untersuchungen zeigten, daß die Stileinwirkungen aus Nordafrika, besonders aus Ägypten und dem Jemen stammen.

Die Grundformen, die Struktur der Mittelornamente der vergoldeten Corvinen-Bände mit dem Königswappen sind mit den Mittelornamenten der Mamluken-Teppiche aus Kairo verwandt. Gewisse Exemplare der ägyptischen: Prachteinbände sowie eine Gruppe der Einbände aus dem Jemen berühren sich vor allem mit dem Stil der um 1489 angefertigten ungarischen Renaissance-Einbände. Dieser neue orientalische Einfluß setzt sich auch an den Anfang des 16. Jh. entstandenen osteuropäischen Einbandtafeln durch.

Die verschiedenen Stileffekte werden von den genialen Entwerfern der Corvinen-Bände verarbeitet und neugebildet. Der Stil der ungarischen und osteuropäischen Renaissance-Einbände entwickelt sich auf ähnliche Weise nach eigenen Gesetzen.

Die Arbeit verweist neben den Jahrhunderte hindurch wirkenden italienischen Einflüssen auch auf die neuen Verbindungen, die der speziellen geschichtlichen Entwicklung entspringen. Damit werden außer der Untersuchung des Stilursprungs der ungarischen bzw. osteuropäischen Renaissance-Einbände auch neue politische und kulturelle Zusammenhänge klargestellt.

Eva Sz. Koroknay

A Magyar Iparművészeti Múzeum keleti-szőnyeg gyűjteményéből néhány évvel ezelőtt nem túl nagyszámú, ám jól áttekinthető kiállítást rendezett. A hozzájárulás most sem vesztette el alkalmosságát, már csak azért sem, mert múzeumunk (bútor, textil és egyéb) kiállításain még fel-felbukkan egy-egy szőnyeg, amely a bemutatón szerepelt. Az anyagot egyrészt didaktikus szempontból, másrészt egy-két remekmű bemutatása céljából állították össze.¹

A bemutatón való rövid időzés is igazolta a már közlő helyre vált mondatot: „Kelet legszebb és legnagyobb ajándéka a szőnyeg.” Viszont arról is hamar meggyőződünk, hogy amennyire kincseket érő a Kisázsiai-szőnyeg gyűjteményünk, annyira szegényes főleg a Perzsa-, a Sárkányos örmény-, valamint az Egyiptomi-szőnyeg anyaga. Ezért is kellett a régi iráni szőnyegek hiányos anyagát már az 1936-ban rendezett kiállításon bécsi tulajdonban levő szőnyegekkel kiegészíteni,² amelyek közül felejtethetlen maradt a szőnyegkedvelők számára többek között az 1600 körüli Heráti-, és az egykori Pigdor-gyűjtemény Kertes-szőnyege. Valamennyi valóban teljes értékű műalkotás.

A korai, 1300 körüli kisázsiai koniai szeldzsuk készítmények után, egy többé-kevésbé mértani díszű szőnyegfajta készítése is kezdetét vehette. A még XIV. sz.-i Oszmán geometrikus szőnyeget alakuló folyamatában nem ismerjük. Az azonban kétségtelen, hogy ebből a szőnyegfajtából a XV. sz. elején stílushasadás folytán kiteljesedett három határozott sajátos ízlést mutató szőnyegcsoport, amelynek stílusbeli megjelenési formáit már felismerjük. Ezt a három fajtát, az úgyehet Usák vidékén készült ún. Régebbi Mértani díszű-t és az Arabeszk-t, valamint a Bergamában készített Bergamát-Holbein-szőnyeg névvel jelöljük, noha már a német festő születése (1497) előtt formálódott ki, és nem is mindegyik típusát használta fel — dekorációként — képein.³ A Holbein-szőnyegnek a Koniai-val való rokonsága nem kétséges. A két fajta szőnyegen számos díszítő motívum hasonló.

A kiállításon két fajta — gyapjúból csomózott — Holbein-szőnyeget láthattunk. Az ún. Régebbi Mértani díszű-ből két, a másikkól, a formai dogmát követő Arabeszk-ből három darabot.⁴ A harmadik típusból egy ún. Bergama-szőnyeg ugyan szerepelt a kiállításon, amely azonban már XVIII. sz.-i, és mert a régi jellegét sokban elvesztette, nem vehetjük Holbein-szőnyegnek.

Ezeknek a mi Holbein-szőnyegeinknek nincs irodalmuk, legfeljebb — ha kiállításokon szerepeltek — a leíró katalógusok szólnak róluk, amelyekben az adatok (méret, csomószám stb. szempontjából) sajnos nem egyszer pontatlanok. A kiállított két Régebbi Mértani díszű szőnyegünk bámulatosan szépek. Komoly, mély tónusúak, ünnepélyesek; patinájuk kifogástalan. Kisméretűek ugyan,⁵ azonban mint „szőnyeg-incunabulumok” nemzetközi viszonylatban is becsesek és ritkák. Ezek a szőnyegek egyébként is rendesen nem nagyok, de akad közöttük olykor tekintélyes méretű is. Az eddig ismertek közül a legnagyobb⁶ Erdélyben került elő és ma ez a fragmentum a nagyszabasi (Sibiu) Brukenthal Múzeum kincse (1. kép). A vörös és kék színek valóságos szímfó-

niája, melyben az olajzöld, az elefántcsontszín és a mogoróbarna is szerephez jut.⁷

Elsőnek a kiállítás két, mindent felülmúló, 1500 körüli Régebbi Mértani díszű szőnyeget láttunk. Az egyik tükrének alapja sötétzöld, ami nagyon ritkává teszi, mivel a zöld Mohamed színe, és csak kivételesen kerülhet szőnyegre. Tükrét váltakozó sorokban szalagfonadékos oktagonok és arabeszkkekből képzett rombuszok, a közbeeső részeket csillagok díszítik. Keretében elefántcsontszínű fonatból kiemelkedő csillagok és rozetták sora. Az ősi barbár szellemet még éreztető komor szavú, tiszta formát mutató, tiszta rajzú szép művű szőnyegen főleg a vörös, valamint az elefántcsontszínű nyér fontos szerepet. Ilyen ún. Salamon-csillagos keretű szőnyeget láttunk a firenzei Uffiziben Ghirlandaio Madonna szentekkel c. képén, a trón lépcsőjén. A kép 1482/83-ban készült, tehát ez a szőnyegtípus a XV. sz.-ban már közkedvelt lehetett. A kiállított másik Régebbi Mértani díszű szőnyegünk ugyancsak csodálatos szintézise a színeknek, formának, vonalaknak. Vörös alapú tükrében ivoire-színű fonatdíszszel határolt nyolcágú, kampós rozettákban oktagon, s ezekben tündöklő csillag; a váltakozó sorban kékfonatos arabeszkke, amelyek közepén kisebb csürlő idomban vöröskereszt díszlik. A szabadon maradt tereket apró csillagok és oktagonok töltik ki. Kerete kufi írásjegyekből bonyolult, szellemesen alakított szalagfonadé.⁸ Ennek a szőnyegnek az ornamentikája jól felismerhető Raffaellino del Garbo (1466—1524) Madonnát ábrázoló (Berlin, Staatliche Museen) képén. Nem ennyire pontosan festette ezt a szőnyegfajtát az ismeretlen miniaturista, akinek képecskéjére a Vatikáni Könyvtárban bukkantunk, s amelyen azt a jelenetet látjuk, amint egy író Urbino hercegének, Federigo da Montefeltrónak felajánlja művét (2. kép). A keretben kufiai írásra támaszkodó szalagfonatos szőnyeg előttük van a ballusztrádon. Mantegna 1495-ben festett egyik legjelentősebb művén, a veronai San Zeno Madonnája trónuslépcsőjén is ez a fajta szőnyeg díszlik. Régebbi Mértani díszű szőnyeget festett Piero della Francesca 1451-ben Reginában a S. Francesco-beli művére; Vittore Carpaccio 1495-ben a Szent Orsolya legenda egyik jelenetében (Velence. Accademia.); Ercole Roberti 1480 körül a milánói Brera-beli Madonna-képére. Dosso Dossi (1479 kör. — 1542) Ismeretlen férfi c. festményén (Róma. Palazzo Corsini), valamint ifj. Hans Holbein (1497—1543) Gisze kereskedőt ábrázoló arcképén (Berlin, Staatliche Museen) ugyancsak ilyen Holbein-szőnyeget látnak. Wilhelm Bode—Ernst Kühnel hosszú listát közölnek könyvükben⁹ a festményeken fellelhető török szőnyegekről, azonban a felsorolás nem mindig az általunk értelmezett szőnyegekre vonatkozik. Említik pl. Hans Holbein A követek c. festményét (London, National Gallery), amelyen nem Mértani díszűt, hanem egy Bergamát ismerünk fel. A képek alapján mindenestre megállapíthatjuk, hogy a Régebbi Mértani díszű szőnyeget már a XV. sz. első felében és még a XVI. sz.-ban is csomózták. Ezen az oszmán szőnyegfajtán a két időpont között nem észlelünk stílus- és minőségbeli változást: mintája nem romlott. W. Bode—E. Kühnel¹⁰ említene a londoni Portrait Galleryben egy céh-

mestert ábrázoló képet, amelyet ismeretlen németalföldi mester 1604-ben készített, s a szóban forgó szőnyeg még ezen is szerepel. Sőt K. Erdmann is beszél¹¹ egy 1608-ban készült festményről, amelyen művésze Mértani díszű korai Oszmán-szőnyeget ábrázolt. W. Bode—E. Kühnel szerint¹² Németalföldön, valamint Spanyolországban ez a fajta csomózott szőnyeg nem szerepel. Hogy Spanyolországban nem fordul elő, érthető, mert hiszen önálló szőnyegipara volt. Ellenben ennek a török mustrának XV. sz.-i pontos mór utánzatát felismerjük a bostoni Museum of Fine Art egy nagyméretű¹³ csomózott szőnyegén. K. Erdmann közli is.¹⁴ Az Oszmán-szőnyegeknek ez a típusa mindig két szárra csomózott. Izzel szemben a szóban forgó spanyol darabot — és innen tudjuk, hogy valóban spanyol—mór szőnyeggel állunk szemben — egy szárra csomózták.

Már W. Bode—E. Kühnel észrevették,¹⁵ hogy a Turkomán- és a Korai Oszmán-szőnyeg között rokonvonások vannak. Szerintünk a kettő közötti kapcsolat a valószínűleg fennáll. Első pillanatra feltűnik a két szőnyegfajta legtöbbször teljesen hasonló tónusa: a selymes vörösszín hasonlósága, a kivillanó fehér, helyesebben elefántcsontszín alkalmazása, a ritkán és diszkrétan megjelenő sajátos mohazöld és ahogy az indigót is mindkét helyen (Közép-Ázsiában és Kisázsiaiban) csak mértékkel alkalmazzák. Ennél a kloritbeli hasonlóságnál lényegesebb a kettős mintára való komponálás: az oktagon és a rombusz váltakozó sorokban való elhelyezése. Ezt különösen a múlt századi, talán Merv, vagy az Akal-Teke nagy, több száz kilométeres körzetében készült alvadt-vérszínű, lágy, bársonyos tapintású Bokhará-kon figyelhetjük meg. Az egykori kibítkák kincse a nyolcszögű „gül”-re (a szalorok rózsája) és a rombuszos „repülő sas”-ra; feszülő kompozícióra, színbeli és vonalbeli ellentétre épül. Meglepő a közös eredet. A közép-ázsiai sztyeppék népművészi gondolata él éppúgy a XIX. sz.-i, mint a kiállított, majd félezer éves darabokon. A színbeli hasonlóságot és rajzbeli formai közösséget megfigyelhetjük még néha kevésbé jól, máskor talán élesebben a Jomud-, az Afgán-, és egyéb közép-ázsiai szőnyegekben.¹⁶ Amint a szeldzsuk szőnyegről sejtjük,



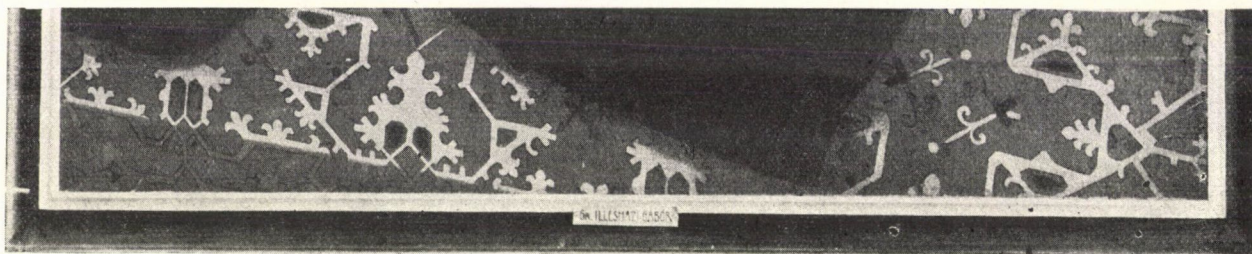
2.



1.

hogy Konia (az antik Iconum) vidékén keletkezett, manufaktúrában tervezték és csomózták, úgy ezekről a XIV. sz.-ban alakuló Korai Oszmán-szőnyegekről feltehetjük, hogy Brüssza,¹⁷ vagy talán már akkor is Usák és Bergama vidékén, jó műhelyben, ahol értették a szőnyeg, a síkdíszítés szellemét és ahol adtak az ősi tradícióra, hozták létre ezeket a bonyolult rajzúvá, erőteljessé, mesterivé, sok tekintetben absztrakttá vált alkotásokat. Amint már érintettük, a két kiállított darab feltehetően Erdélyben került elő, ahol az előbb említett nagyszabani szőnyegen kívül az evangélikus egyház tulajdonát képező több darabról is tudunk. E. Schmutzler is közül mappájában¹⁸ ilyen szőnyeget, amely azonban — nem, amint ő jelzi XVI—XVII., hanem — határozottan XVI. századnak látszik. W. Bode—E. Kühnel¹⁹ két, gyapjából csomózott XVI. sz.-i szőnyegrészletet reprodukálnak, amelyek közül a 82. sz. Holbein-szőnyeg, amelyet K. Erdmann is bemutat,²⁰ a háború alatt elpusztult. Messzire vezetne, ha az ún. Régebbi Mértani díszű szőnyegek között az egyes példányok alapján megkísérelnők az eltéréseket — mely egyik-másikon eléggé szembevető — meghatározni és ennek alapján különböző stílusok szerint osztályozni. Ez a szőnyegkutatással foglalkozók egyik fontos feladata. Az elkülönítés majd szaporítja a Korai Oszmán-szőnyegek csoportját.

A Holbein-típusú ún. Bergama-szőnyeg is olyan, amelynek mintarendszere Közép-Ázsiából került Anatóliába. Ma az egymástól részleteiben eltérő Régebbi Mértani díszű szőnyegek között nem teszünk elkülönítő különbséget. Még nem is olyan régen W. Bode—E. Kühnel²¹ a Bergamát „Abart”-nak mondták, tehát elfajzott szőnyegnek gondolták, amely az Arabeszkessel áll kapcsolatban. R. Neugebauer—S. Troll²² ugyancsak azt tartják, hogy a Holbein-szőnyeg elnevezés kétfajta szőnyeget foglal össze, amin ők is a Mértani és Arabeszk díszűt értik. Szerintük — ellentétben W. Bode—E.



3a.

Kühnel-ékkel — a Bergama a Régebbi Mértani díszeshez áll közelebb, és így egy kalap alá veszik vele. De legyünk tárgyilagosságok, és fogadjuk el K. Erdmann álláspontját, aki a Bergamát mint egyenrangú szőnyeget kezeli, és a Holbein-szőnyegek egyikét sem deriválja a másiktól. R. Neugebauer—S. Troll hallatlan szellemes szőnyegnek tekintik a Bergamát, amely, amint ezt mások is állították, képeken már a XV. sz. közepén szerepel. Mi sokkal régebbit ismerünk, méghozzá a XIV. sz. leg-

rásvizek vegyi összetétele is elősegít. A szinte világító piros és kék elragadóvá teszik a bemutatott példányt.

Erdélyből előkerült Bergamát csak későit ismerünk. Így J. Vég—Ch. Layer²⁴ közölnek Erdélyben talált Bergama imaszőnyeget, amely noha a XVII. sz.-ból való és így sokkal későbbi, mégis sokban hasonlít ahhoz, amelyet Vittore Carpaccio (14??—1525?) a XV. sz. végén az „Orsolya ciklus” A királytól való búcsúzás jelenetére festett.²⁵ E. Schmutzler ugyancsak mutat be Erdélyből



3b.

elejéről, amelyet Assisiben egy Giotto-követőnek Szent Miklós legendáját ábrázoló egyik falfestményén fedeztünk fel. Azon a freskón, ahol Szent Miklós Adeodatot megmenti, egy korai Bergama díszeleg. A korai Bergama-szőnyeg idők folyamán megtermékenyítő hatása egyrészt Spanyolország felé sugárzik, másrészt döntően befolyásolja majd az Egyiptomban életre kelő, tévesen „Damaszkuszi”-nak nevezett szőnyeg kialakulását. A Bergama legtöbbször szigorú rajzú geometrikus, pontos négyzetes alakú, jól csomózott selymes sörteje nem túl magas. Leegyszerűsített formában még az 1800-as évek elején is készült.

Korai Bergama-szőnyeget az Iparművészeti Múzeum most nem állított ki. A bemutatott — amint már mondtunk — késői. Méretét, alakját, tekintve „futószerű”. XVIII. sz.-i szőnyeg, és érdeklődésünkre csupán azért tarthat igényt, mert rombuszos mintája hexagonjaiban virágdíszes, amint kerete is késői rokonságot bizonyít az ún. Erdélyivel.²³ Még sok egyéb vonatkozása is könnyen azt a téves látszatot kelthetné, mintha az „Erdélyi” is Bergamában készült volna. A kiállított késői Bergama ragyogó színezésével igazolja, hogy a Bergama-vidékiek — a Ladik-beliek mellett — Anatólia legjobb gyapjűfestői, amit minden bizonnyal az ottani for-

származó XVIII. sz.-i Bergamát. Az ősi eredetű Bergama-szőnyeg, amelynek rokonsága a Turkomán-szőnyegekkel könnyen kimutatható, a legtovább Kisázsiaiban élt, mert még fél évszázaddal ezelőtt népi formájában minden konstantinápolyi bazárban és nyugati örmény szőnyegesnél megtalálhattuk.²⁶ Egy XIX. sz.-i jellegzetes darabját a Meisterstücke orientalischer Knüpfkunst (in Bildern) c. mappában²⁷ láthatjuk, amelyet K. Erdmann²⁸ ugyancsak közöl. Ez a múlt századi példány találóan fejezi ki azt a típust, amelyen éppúgy észrevehetjük a XVI. sz.-i elgondolást, mint az ősi turkomán eredetét.²⁹

A Holbein-csoport ún. Arabeszk-szőnyegét is jellegzetes szépség uralja. Ez is nyugat-anatóliai fajta. Feltehetőleg, mint a többi Holbein-szőnyeg, Usák vidékén készült. A XVI. sz.-ban jelenik meg a szintén a XVIII. sz.-ban még csomózzák. Az első és utolsó között lényeges, nagy különbség nincs, csak pongyolább lett, klisévé vált; olykor csupán semmitmondó rajzú. A XVII. sz. végén és a XVIII. sz. elején készültek unalmasak, minden poézist nélkülöznek. A XVII. sz. elején még megnyilvánul rajtuk a török teremtmő szellem. Hovatartozásuk letagadhatatlan. (Amidőn ezt állítjuk, nem csupán a keleti szőnyeget szinte kivétel nélkül jellemző



3c.

végtelen mustrára gondolunk.) A tükrében elrejtett csürlőidom és oktagon szembetűnően kifejezi a többi Holbein-szőnyeggel való kapcsolatát. Keretében a XVI. sz. elején az arab írásra támaszkodó gyakori szalagdízsmég jellegzetesebben mutatja be a fonadékos, színlelt kufiai írást, amely a Koniai-szőnyegre megy vissza. De nem csupán hasonlóság, hanem — ami természetes — eltérés is mutatkozik a Holbein-szőnyeg másik két fajtájával szemben. A palmettát, rozettát, gránátalmát — ám senki valami naturalista stílus-megjelenítésre ne gondoljon — szemnek jóleső, az egyesek által „lángoló arabeszk”-nek nevezett arabeszk minták köti össze. Ezek az éles rajzú díszítmények a Holbein típusú szőnyegek közül csakis itt fordulnak elő. Míg a Korai Mértani díszű és Bergama-szőnyeget harmonikus színezés és hozzá idomuló ornamentum jellemzi, az Arabeszkben az ellentétes színek érvényesülnek: a tükrör alapja rendszerint világító erejű sajátos piros, míg mintájának rajza sötét, körvonalazott gummitüsti sárga; máskor az arabeszk cinóberpiros s az alap sárga. Esetleg — igen ritkán — az arabeszk olajzöld,³⁰ mint pl. a segesvári ref. templom Holbein-szőnyegén. Színezésében egész eltérő a müncheni Tucher-gyűjtemény kis Arabeszk-szőnyege: tükrének alapja mogyoróbarna, az arabeszk viszont szőke színű. Az Arabeszk-szőnyegen az ellentétes színezésű, a felületet hálóként befedő merev rajzú minta sziluettet képez.³¹ (3a–3c. kép)

„Arabeszk idomokká merevedett inda-, levél-, és virágdíszes szőnyeg”³² számos darab került nyugatra. XVI. és XVII. sz.-i képeken gyakran fordul elő; a festők igen kedvelték. A Szépművészeti Múzeumban Gonzales Cocquesnek, Előkelő antwerpeni családot ábrázoló, a XVII. sz. ötvenes éveiben készült olajfestményén — az asztalra terítve — egy kifogástalan Arabeszk-szőnyeg látható (4. kép). Az Iparművészeti Múzeum három jellegzetes, lenyűgöző, hagyományos jellegű Arabeszk-szőnyegét állította ki.³³ Az egyik olyan, mint Girolamo dai Libri a XVI. sz. elején festett, a veronai S. Giorgio in Braidában levő képén, ahol Mária gyümölcscsel teli citromfa előtti trónusának lépcsőjét díszíti. A XVI–XVII. sz.-i kisázsiai szőnyegek valóságos tárháza az a kis XVI. sz.-i festmény, amelyet a Nemzeti Múzeumból ismerünk, s amelyen egy magyar követtséget látunk az orosz cár előtt a Kremlben. A fogadóterem padlója többé-kevésbé jól „kivehető” szőnyegekkel letakart. Közöttük több Arabeszk, Bergama, Kis-Usák és ún. Erdélyi világosan felismerhető.³⁴ A kép előterében álló négy alaktól balra, valamint a megbízólevelet átnyújtó két követési ember talpa alatt is, sötétkék keretes, vörös alapú, sárga rajzú Arabeszk-szőnyeg látható (5. kép).

Kimerítőbben foglalkoztunk a Holbein-szőnyegekkel annál inkább, mivel minden török-szőnyeg — márpedig a zömét azok képezték — többé-kevésbé ezekre vezethető vissza.

Az Iparművészeti Múzeum keleti-szőnyeg tárlatán két Usák-szőnyeg is bemutatásra került. Éspedig egy ún. Nagy-Usák, amelyet nálunk megkülönböztetésül a Csillagos-Usáktól, Szaracén-, vagy Medaillonos-Usáknak is szokás nevezni, valamint egy ún. Kis-Usák. Tévedés ne essék, ez a két fajta szőnyeg semmiben sem hasonlít egymáshoz. A Nagy-Usák művészi és technikai szempontból valóban „derék” szőnyeg, bár eszünkbe juttatja a bibliai mondatát: „Ne gyűjtsetek kincseket, amelyet rozsda, vagy moly emészti”, ti. erősen restaurált. Kerekded medaillonja hatásos. Fortissimo vöröse és egyéb színei a mélykék indigóval jól megférnek. Tektonikus kompozíciója, nemes arányai, virágos alapja révén még így, agyonjavítva is szép szőnyeg benyomását kelti.³⁵

Az Usák-szőnyeg nem tagadja meg perzsa eredetét. De azt sem, hogy jól kereszteződik benne a kisázsiai múlt. Medaillonjának belső geometrikus dísz pl. az Arabeszk kompozíciójához áll közel. Ha részleteiben gondosan megfigyeljük, észrevesszük, hogy méltóan foglalja a régieket, sőt az újabbakat, mint az „Erdélyit”, a Jordeszt, a Kulát, a Fehér-alapúakat stb., de a XIX. sz.-i rossz hírű Szmirnát is. (U. Schürmann — jegyzetben

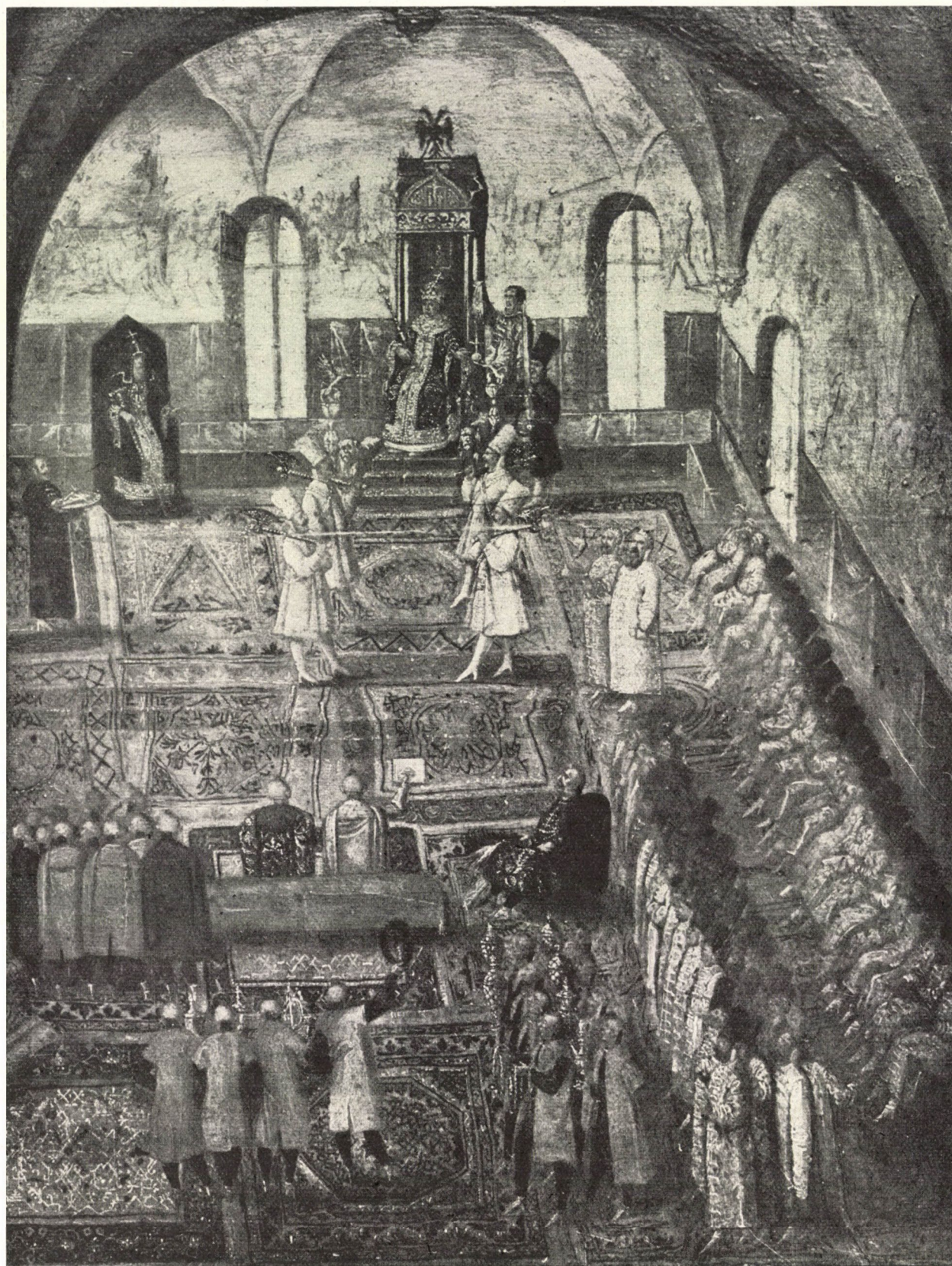


4.

idézett művében, p. 23. — egy kiemelkedő nagymedailonos Usák-szőnyeget mutat be, amely a mi múzeumunk darabjával sokban egyezik. (E ennek készítését a XVI. század virágkorába helyezi.)

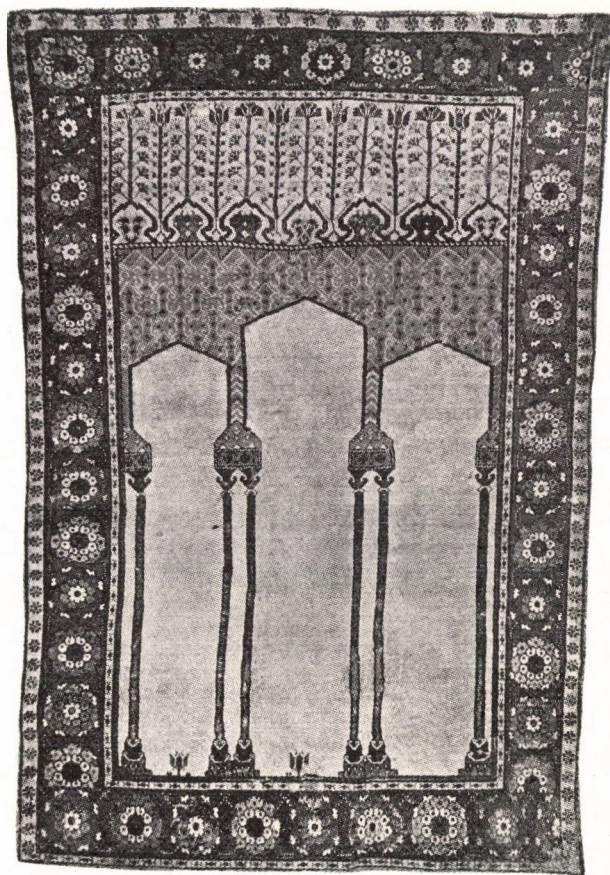
A kiállított, megkapó szépségű Kis-Usák ugyancsak elnyűtt, azonban arra jó, hogy vörös és kék színe utaljon a Régi Mértani díszre, helyesebben ősi eredetére a Turkomán-szőnyegre.³⁶ Mint minden Kis-Usák szőnyeg, odszlik és különösen emlékeztet a perzsa Medaillonos-ra. Azt is elárulja, hogy beosztása az „Erdélyi”-vel közeli kapcsolatot tart. Úgy hisszük, ezért is került ez a finom, művészi érzékkel készült szőnyeg erre a helyre a kiállításon, hogy az előbbieket és az „Erdélyieket” között hidat képezzen.³⁷

Öt darab delicat „Erdélyi-szőnyeg”-ben is gyönyörködhettünk. Valamennyit formatisztaság, művészi tökély és gondos technikai kivitelezés jellemzi. Az egyik szép felépítésű kétvázás tükré kissé téglavörös és „tele-mintás”. Sarkai levendulakékek. Tükrében egy világosabb, ún. „tündekék” színt is találunk. Ez az évszázadok óta friss koloritú kimagasló alkotás színeiben egyébként is gazdag, mert a zöld, piros, kék és barna variációja mellett, bordűrjében ott találjuk a krémszínt is. A legszébben komponáltak közé tartozó, messziről hullámosnak vélt keretét kampókkal szegett nagy, arabeszk háromszögek díszítik. A váltakozó helyzetű, kék és vörös alapú háromszögek között virágok, levelek, apró rózsaszirmok, vagy talán félholdak láthatók, ami annál inkább különös, mert szőnyegen a félholddal a legritkábban találkozunk. Félhold (vagy rózsaszirm) dísz volt látható egy ilyen ugyancsak reciprokos háromszöges hullámos-keretű medaillonos „Erdélyin”.³⁸ de megtaláltuk egy Kisz-Jordeszen is. Medaillonos két „Erdélyi”, a már említett Bergamával hasonlítható össze. A csürlős idomok mindkét fajtán virággal szegettek. A bársonyos piros alapú mihrábos, már máskor is bemutatott „Erdélyi” imaszőnyegre, amelyen a gyapjúcsomó tűnődklő szőnyeggé nemesedett, más kifejezést nem használ-

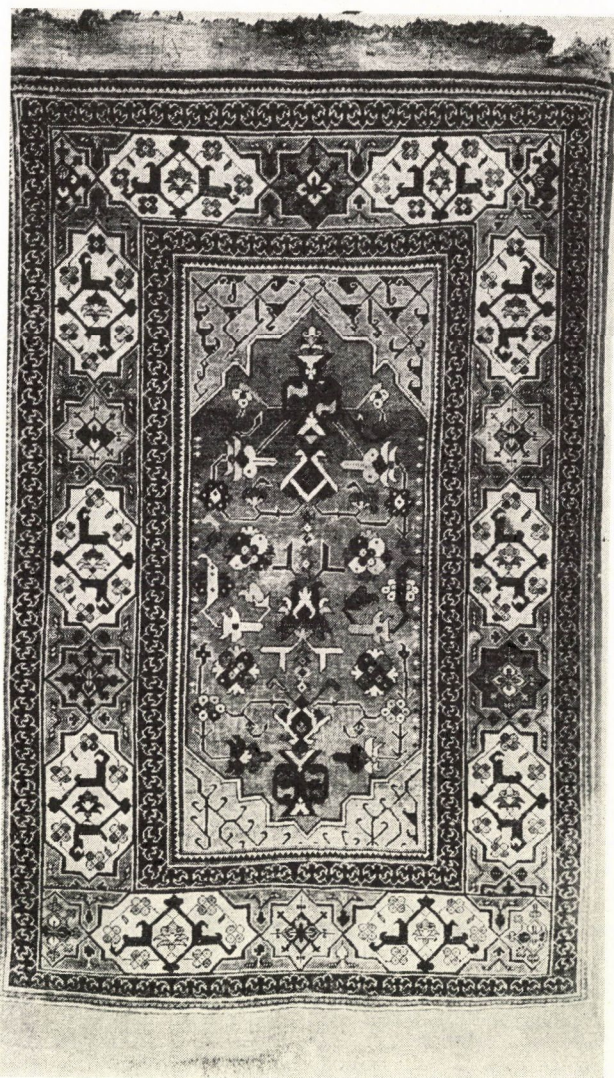


hatunk, mint hogy elragadó. Mindig is úgy fogtuk fel ezeket a hibátlan „Erdélyi-szőnyeget”, mint valami gyapjúból csomózott korált. Az „Erdélyi-szőnyeg” szembetűnő jellege a szakrális. Ünnepeyes imaszőnyegként használták, s így nem csoda, hogy az erdélyi templomokban is a padokra terítették. „Szent” jellegét fokozza a rajta fellelhető sok szimbolikus ornamentum, amelyek közül legfontosabb a gyakran előforduló váza, vagy amint a régi katalógusokban olvassuk: a díszedény. A kínai formájú virágos edényről röviden csupán annyit: (különös, hogy eddig ezt senki nem vette észre,) benne, az élet vizében — amelyet ha valaki megízlel, örökké él —, négy aranyhal úszik. A vázából kinövő virág az élet fája; aki gyümölcsét élvezi az isteni tudás birtokába jut. Az életfa, a tudás fája a szőnyeg egész tükrét betölti. Az ún. Erdélyi-szőnyeggel kapcsolatban ez az edény már sok zavart okozott, mivel az iráni, ún. Vázás-szőnyeg alapján azt hitték, hogy az „Erdélyi” is valahol Dél-Perzsiában készült.

A bemutatott „Erdélyi-szőnyegek” közül szólunk még a legszebből, amely a szőnyegszakértők csodálatát minden időben kiváltotta. W. Bode—E. Kühnel is közlik.³⁹ Ezt a kisázsiai varázslatot úgy kell tekintenünk, mint amelyen a Kelet üzenete, civilizációja jelenik meg. Csernyánszky Mária⁴⁰ méltatta. Négy ilyen, a tükre sarkaiiban arabeszkcs díszű „Erdélyit” ismerünk.⁴¹ Valamennyi odszlik (vagyis tükrében „kétszúcsos” imasző-



7.



6.

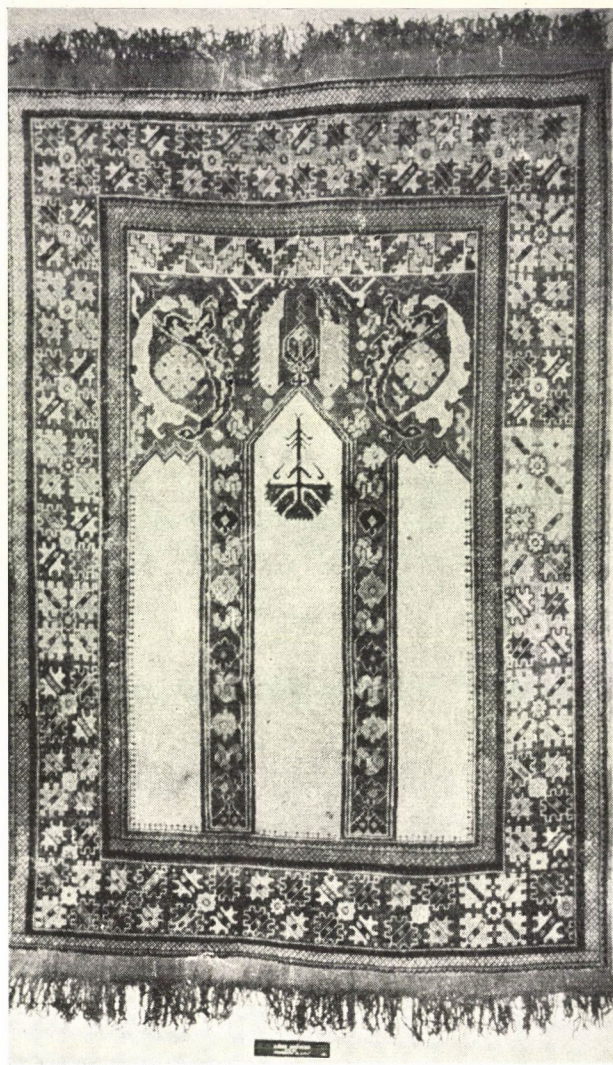
nyeg), és ugyanaz a művész egy időben tervezhette, feltehetőleg még a XVI. sz.-végen.⁴² Apró részletekben eltérnek egymástól. Hogy pedig terjengősek ne legyünk, itt most csupán a sarkokban levő arabeszkokról szólunk. Az Iparművészeti Múzeumé mesteri csomózású példány, arabeszkjei apró felhőfoslányokkal ékesek, míg a londoni Victoria and Albert Museum ún. Erdélyi-szőnyegének arabeszkjei szvasztika-kampósak. A bécsi Österr. Museum für angewandte Kunst topázszínű, túlfinomult „Erdélyi-szőnyegén” ez az ornamentum kissé erőtlenné, dekadensé vált. Az ismert negyedikről, a brassói Fekete-templombeliről, amely az 1914-es kiállításon szerepelt, s először most mi reprodukáljuk (6. kép), a katalógusban⁴³ ezt olvassuk: „...az arabeszk a tükör egyik végén sovány rajzúak”. És valóban, ez a dísz rajta felel. Azonban mi ezt sem a tervező, sem a csomózó hibájául nem rójuk fel, sőt azt tartjuk, hogy voltaképp tudatos variációja egy absztrakt motívumnak. A brassói példányon egyébként más különbséget is találunk, amely ezt a szőnyeget — mivel a sablontól eltér — kedvesen szórakoztatóná teszi.

Az „Oszlopos-Erdélyi” szőnyeg a török művészet manifestációja.⁴⁴ (7—10. kép) Épügy emelkedett szellemű, átgondolt terv után finom rajzzal, előkelő színezéssel, biztos ízléssel készült, mint az előbb tárgyalt „Erdélyiek”. Az Iparművészeti Múzeum darabjaiban ismét örömmel gyönyörködtünk. Még nem is olyan régen — Laodíkeia antik városról elnevezve — egy korai ladik típusnak gondolták. (Oszlopos Ladik-nak is nevezték.) A tévedést szertintünk egyik-másik darab mihrábjá föltti frízében levő liliosor okozta. Tudniillik a Liliosor Ladik (alapszála mindig gyapjú) egy XVIII—XIX. sz. eleji imaszőnyeg fajta (imafülkéje lehet zöld, sárga, vagy piros), amelynek a mihrábjá föltti paneljében (tulipán, vagy életfának is nézhető) liliosor látható. 1900 körül még nem

túl ritka. Különösen színes és olykor — hogy „a sötét hatalmakat tulajdonosától távol tartsa” — groteszk figurákkal díszített. A virág-, vagy életfa-sort más népi és kisüzemi szőnyegen is megtaláljuk, sőt a Jordeszen is előfordulhat. (Ilyen Jordesz ízű XVIII. sz.-i „Oszlopos-Erdélyi” imaszőnyegről tudunk a brassói Fekete-templomban.⁴⁵ A virágsornak olykor csupán töveit, vagy leveleit ábrázolták. Az „Oszlopos-Erdélyi” szőnyeg tükrében gyakran törékeny, vékony oszlopokat (mintha sátorrudak lennének) láthatunk. Az oromzat közep-része legtöbbször magasabb. A kiállított (voltaképp hordozható) mecsetek legtöbb darabján az oromzat fölött ott a lilomsor. (A virágszálak száma lehetőleg páratlan, mert a keleti ember a páratlan számot szerencsésnek tartja.) Kerete perzsa reminiscencia: rozettás, kartusos. Az „Oszlopos-Erdélyi” szőnyeg tervezői tudták, hogy a szőnyeg színe szépségének egyik fontos forrása, így mindig pompás, szinte „mosolygó”. A kiállítottak közül behatóbban csupán egy XVII. sz.-i darabbal foglalkozunk, amely kettős oszlopaival olyan, mintha az Alhambra oroszlános udvarára tekintenénk.⁴⁶ Ez a pazar példány (7. kép) már az 1914. évi kiállításon is szerepelt.⁴⁷ Krém alapú tükrében hat piros (püspöki mitra alakú oszlopféjes) oszlop, amelyek lábazatánál két helyen is tulipán sarjad. Toppán aranyló sárga boltmezejében ismétlődő, bonyolult rajzú mértani idomok. Frizében leveles szárú, bimbós, 13 szál tulipán, ill. szegfű. Vörös alapú keretsávjában kék, rózsaszín és mogyoróbarna rozetták, amelyeket gyöngysor fűz össze. Az apróságokra fordított figyelem, a kompozíció zárt egysége, a színezésben, rajzban megnyilvánuló fegyelem ezt az imaszőnyeget az igazhívó szemében — egész biztosan — szent menedékké tette.



8.



9.

A kiállításon a legragyogóbb színű kisázsiai szőnyeget, a ma már igen ritkává vált Ladik-ot nem láthattuk (amint Kirsehrt sem). Ha a pajzán színű Ladikot a „Hatoszlopos” Erdélyivel összehasonlítjuk, úgy kompozícióban, rajzban és színben azonnal szembetűnik a két fajta szőnyeg különbsége.⁴⁸ A Ladik naiv, többé-kevésbé népies szőnyeg, az Oszlopos-Erdélyi műhelyben készült kulturművészeti alkotás.

Az Isnik-től (ahol egykor gyönyörű török kerámia készült) északnyugatra fekvő antik Gordium helyén levő városban, Giordesben készült csomózott szőnyeget nálunk Jordesz-nek szokás nevezni.⁴⁹ A kisázsiai szőnyegre igen jellegzetes az imaszőnyeg. A bemutatott négy darab kifogástalan, méltóságteljes hatást keltő klasszikus példány figyelmet érdemelt. Gondosan rajzolt virágaik, színezésük a szemnek jóleső. A XVIII. sz.-i kék alapú mihrábos, keretében egy tucatnyi mintás csíkkal, himnikus. Az igazhívó ráborulva az éj rejtélyes sötétjét érzi. A másik, ugyancsak XVIII. sz.-i alaptónusán a sivatag homokszíne nyer kifejezést. A hideg türkizkék harmóniára épült harmadik a hívős, friss, pirkadó hajnalt érezteti az imádkozóval. Mindhárom kiváló példája a sohasem sablonos Jordesz-nek. A bemutatott negyedik, ezüstösen csillogó halvány krémszínű. A fehér (krém) mihrábos Jordeszt a műkereskedelemben gyakran Bászra-Jordesznek nevezik. Jácintos, oroszlánfejes herá-

tis kerete is meleg elefántcsontszíntónusú. Mi ezt az egy invenciózus ismeretlen csomózó által komponált művészi Jordeszfajtát, melyet idők folyamán nem annyira rajzban, mint inkább színben a méz színtől kezdve (mely a leggyakoribb), az éj kékjéig változtatva sokféleképpen variáltak, „Erdélyi-Jordeszfajtát”-ként ismerjük. Ha valóban ún. Erdélyi, márpedig az, hiszen ez a példány is Erdélyben került elő, úgy inkább XVII. századnak kell elfogadnunk. Egy teljesen hasonló rajzút közöl a „Pro Arte”⁵⁰ is és XVII. sz.-inak jelzi. Hasonló későbbit, de odsaklik formáját mutat be K. Erdmann,⁵¹ azonban ami meglepő — és alighanem igaza van —, Melasznak és 1700 körülnek tartja. E. Schmutzler két hasonlót is közöl,⁵² s mindkettőt XVIII. sz.-inak gondolja. Hogy Erdélyben milyen gyakori lehetett az ilyen „mahi díszes”, amint ott nálunk is a szőnyeggyűjtők és szőnyegkereskedők nevezték „oroslánfej” szőnyeg, bizonyítja, hogy magában a brassói Fekete-templomban — nem egy szinten levő művészi kivitelben — többféle változatban tízszer fordul elő. Keretében a „mahi” mellett jellegzetes a jácint ágacska, amelyet a másfajta Jordeszen kívül az Egyiptomi Ottomán imaszőnyegen is megtalálunk. Említsük meg itt a kiállított ún. Kisz-Jordeszt (Kisasszony-szőnyeg). A lány völgyének készíti), melynek ugyan a nevének kívül a Jordeszfajta-hez sok köze nincs. Különös gonddal és finom kézzel készült, de valahogy túl kicsire sikerült. Alapszíne türkiskék. Tükrének apróvirágos krappvöröse jól érvényesül a hideg színen. A Kisz-Jordeszek legtöbbször hatszögű, olykor rombuszos tükrűek; két egymással szemben álló imafülkések, mint pl. a Kis-Usák és a legtöbb ún. Erdélyi-szőnyeg.

A szőnyeg művészi alkotás és éppúgy, mint minden művészetet, ihlet teremt. A Kelet művészete ornamentumaival sok mindent kifejez, aminek módját a Nyugat kevésbé ismeri.⁵³ A művészi Kula tervezője nemes emberséget tud éreztetni temetői szőnyegein. A kiállított metaforikus képeivel érzelmeket, magasztos lelkiállapotot közlő három kifogástalan darab állításunkat igazolja. A Jordeszekhez hasonlóan a szőnyegcsomózás magas szintjét képviselik. A két, hideg holdfényű, pompás élményt nyújtó, sötétindigó mihrábú, panelles közül az egyik imafülkét kis tunuluszok és pineák díszítik: rajta a sirok egymás felett helyezkednek el. Az ilyen temetői szőnyeget Mezarik-Kulának is nevezik. A másikon számtalan csillag ragyog. A „halottak szőnyegén” a halvány rezedazöld sakrémszín az éjszaka kékjének harmóniájával a Kelet macabre poézisét érezteti. Nem úgy a hetyke színezésű, látványos harmadik, amelynek imafülkéje tűzpiros és színeivel derült, reményteli életfelfogást hirdető. Oszlopos, vagy mondjuk inkább virágdíszes pilléres s egyéb részleteiben is gazdag növényi

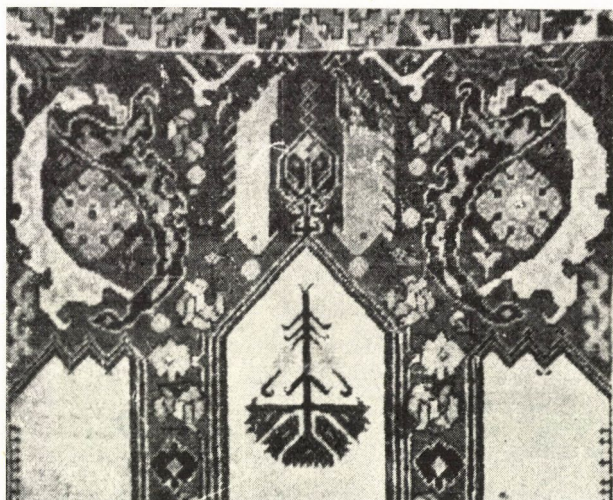


II.

mustrás; sokfüzéses bordűrjének belső sávján odaillő „alligátoros” keretdíszszel.⁵⁴ (Erre a szőnyegre — amely találékony ismeretlen művész terve — az igazhívó leborulva Mohamed „szent ígét” mormolja.)⁵⁵

A Kula egy késői, XVIII. sz.-végi alakját a Dzsimeirdzsi (Demirdzsi) Kula képviselte. Beosztása egyáltalán nem hasonlít az előbb tárgyalthoz. „Erdélyi-szőnyeg” rudimentuma, egymással szemben álló két imafülkével (odsaklik) s ezekben az oromzatok alatt vázával, amelyekből befelé hajló virágos ágak sarjadnak. A „szenesek szőnyegét” (sötét színe miatt így is nevezik) tanulságos az ún. Erdélyi-szőnyeggel összehasonlítani. A Dzsimeirdzsi kulát szerintünk nem Kulában, hanem Bergamában, vagy környékén csomózták. Bergamába ugyanis nagy mennyiségű paraszt- és nomád-szőnyeg került. Ez magyarázza meg, hogy sok fajta újabb népi szőnyeget hívnak Bergamának, amelyek mustrája különböző, valamint azt is, hogy a nomádok, félnomádok és parasztok szőnyegein még az 1900-as évek előtti ősi, esetleg Közép-Ázsiából eredő motívumot is felfedezhetjük. A Dzsimeirdzsi Kula hasonlóságát az „Erdélyi”-szőnyeghez nem kell nagyon szigorúan venni (II. kép). A kiállított példány nem pontosan szimmetrikus. Pl. a vázák nem egyformák rajta, ami ugyancsak azt bizonyítja, hogy nem műhelyben készült. Piros színe szinte foszforeszkál, indigó kékje már-már fekete. Rajza bizonytalan, ingadozó. Az előbb említett vázát csak az látja rajta, aki tudja, hogy annak kellene lennie. Hová lett a finom rajzú kínai váza, telve az „élet víze”-vel s a benne úszkáló, a lelket szimbolizáló halakkal?⁵⁶

Ezekhez a szőnyegekhez néhány, jó állapotban levő, tiszta, friss, egészséges színű, szimbolikus és okkult jegyes,⁵⁷ szokatlan bájú imaszőnyeg csatlakozott.⁵⁸ Lehet, hogy még a XVIII. sz.-ban készültek.⁵⁹ Az első világháború előtt még mindennapinak tartottuk, ma műzumi darabokká léptek elő. Az Iparművészeti Múzeum úde Mudzsarja remek példány. Ragyogó meggyipirosa, tündöklő pávakékje, világító kankalinsárgája, csilla-



10.

gokkal teli tükre, mozaikra emlékeztető csillagos kerete a szőnyeget kedvelőnek nagy gyönyöröset nyújt. Amíg a széles keretű, beugró sarkú imafülkés Melasz, valamint a kétfülkés, élettás, oktagonos — egyik növényi, másik geometrikus díszű — Megrik, világító színeikkel kellemes benyomást keltők a kiállításon a romlatlan népművészetet képviselték, a halványra sápadt fehér alapszínű, szinte konstrukció nélküli ún. Barokk-Jordesz⁶⁰ (Kisázsiai barokk szőnyegnek és Venecien-nek, a kereskedők és gyűjtők nálunk Medzsidé-nek is nevezik) azért érdekes, mert rajta észrevehettük: mihelyt a keleti tervező idegen témához nyúl, félreérti, vértelenné válik éppen úgy, mint amikor nyugaton keletimintás szőnyeget csomóznak. A Venecien csomózása — amelynek tervezője a keleti szőnyeg megszokott szabályait főleg kompozíciójában figyelmen kívül hagyja —, a XVIII. sz.-ban veszi kezdetét. Keleten (elsősorban Jordeszben) két okból készült. Egyrészt a rokokó nagy hatást gyakorolt a törökökre, amit a francia—török politikai vonatkozások is elősegítettek, másrészt, amióta különösen Franciaországban, Angliában, Itáliában és Spanyolországban nyugati ízlésű szőnyeget csomóztak, a keleti szőnyeg elvesztette nagy piacait. Ezért kísérelték meg a Keleten nyugati mintájú szőnyegek készítését, remélve, hogy azokat majd szívesebben vásárolják Európában. A mi Barokk-Jordeszünk lehetfinom színezésű. Különös szemlélettel készült, a maga nemében nyugodt benyomást kelt, de a Kelet szempontjából végül is dekadens alkotás.

A néha zamatos, paraszti ízléssel, valószínűleg nem is egyszer kisműhelyben csomózott Mudzsir, Melasz és Venecien szőnyegeknek, amelyek már nem a gálans, pazarló életforma vetületei, problematikusabb az ún. Fehér alapú szőnyeg.⁶¹ Ez a finom, választékos ízléssel még a török-szőnyeg aranykorában készült, komoly művészi értéket képviselő szőnyegfajta bennünket különösen azért érdekel, mert Erdélyben többször találkoztunk vele. W. Bode—E. Kühnel⁶² előfordulási helyeként Itáliát, Dél-Németországot és Törökországot említik. Kiállításaink gyakran szerepelt ilyen szőnyeg akkor, amikor még különösebb ügyet nem vetettek rájuk.⁶³ Az nem kétséges, amit W. Bode—E. Kühnel megállapítottak,⁶⁴ hogy ti. az Usákkal kapcsolatosan. Azonban az is bizonyos, sok tekintetben mégis nehezen klasszifikálható. A Fehér alapú kisázsiai szőnyegek családja egy fél évszázada megnagyobbodott, mert az utóbbi időben többféle került napfényre. W. Bode—E. Kühnel⁶⁵ még csupán kétféle Fehér alapú szőnyegről tesznek említést: a romboid képződményesről, amelyet Madaras-nak neveznek és a ritkábbról, a Golyós-ról. R. Neugebauer—S. Troll⁶⁶ is csak két fajtát ismernek. Mi ehhez egy harmadikat kapcsolunk, amelyet Teknőcs-ként jelölünk.

Megkísérjük ezt az egy családhoz tartozó, szorosan összetartozó három szőnyegfajtát, alcsoportjaival együtt pragmatikusan bemutatni. A három, ma már élesen különválasztható szőnyeg típus mintája kínai eredetű.⁶⁷ A rajta fellelhető sok különös jel révén a múlt szimbolikus szemlélete nyer kifejezést. Mind a három típus — kivéve népies alakját — ugyanabban a csomózó központban készülhetett, ahol a mintát hihetőleg még 1600 előtt tervezhette egy kiváló ismeretlen művész.⁶⁸ W. Bode—E. Kühnel a Fehér alapú szőnyegek készítése idejét a XVI—XVII. sz.-nak gondolják.⁶⁹ A festmények alapján való datálás azonban ezeknél a szőnyegeknek nem lehet pontos, mert (eddig) csupán két képen: Pieter de Witte (Candido) (1548 kör. — 1628) (München. Egykori királyi palota) és Alessandro Varotari (1590—1650) festményén (Leningrád, Ermitázs) láthatjuk. Kormeghatározás szempontjából nem sokkal nyújt többet az Erdélyi evangélikus egyháznak hagyományozott, Erdélyben talált két felírással darab sem. Mindkettő ún. Madaras-szőnyeg. Az egyik felírása: „TESTAMENTUM

LAVRENTIUS BOLKESCH AD 1646” a másiké:

„IN SYMBOLUM GRATITUDINIS OFERT ... ANNO

DO : 1708 JAN.”⁷⁰

Valamennyi Fehér alapú szőnyeg gyapjából csomózott és folytatódó mintájú. Keretükben a rajz — éppúgy mint a tükröben — diszkrétén kezelt sötétindigó, sáfránysárga, galambvérpis, iriszlila. Voltaképp nem nagyon színes szőnyeg. A fehér tónust a színekkel nem bontják meg. A Madaras- és a Golyós-szőnyeg különösen gondosan tervezett kerete kétféle lehet. Az egyik háromszögletűnek képzett palmetták sora, amelyben csürlő és arabeszk díszet látunk. Ez a reciprokos mustarajú keret hasonlít a már előbb tárgyalt „Erdélyi” bordűrjéhez, amelyben váltakozva egyszer a krappvörös, máskor az indigó játssza a főszerepet. Messziről nézve ez a „hegyes-völgyes” keret is hullámvonalas benyomást kelt. A másikon nagyon tetszetős stilizált díszű rombuzos idomokból omegaszerű „arabeszk”, szaknyelven (felhőfoslány) felhőszalag indul ki. Ez a voltaképp herátis motívum a lebegő felhőszalaggal előfordul már a Mértani díszű- és Arabeszk-szőnyegen is. A Kis-Usákon sem ritka. A felhőszalagos mintának a közeit olyan rozetták töltik ki, amilyenek a Teknőcs-szőnyeg keretének főmotívumai. A Teknőcs fehér alapú szőnyeg keretében tört ágon négykaréjos, nyolcágú rozettákat láthatunk, amelyeket sarlós levelek egészítenek ki. A rozetta legközepe majdnem mindig az ún. gyémánt vagy homokóra motívum díszlik. A keretsávját kísérő szegély gyakran színlelt felírások (alligátoros), amint azt a kiállított példányon is megfigyelhettük.

A „Madaras-szőnyeg” elnevezés (12. kép) W. Bode—E. Kühnel-éktől ered.⁷¹ Szerintük: „fehér alapon növényi elemekből eredő, két oldalt egymással szembenéző, madaraknak minősíthető romboid idom látható, amelyek szabályos elrendezést nyernek a virágok között”. Ennek a meghatározásnak az alapján Csányi Károly:⁷² „... a díszítés növényi eredete még felismerhető, de helyenként — így a szabályosan sorakozó rozettákból négy irányban kinövő madárhoz hasonló csürlők — mértani idomná alakul át.” R. Neugebauer—S. Troll⁷³ a madarakat „valószínűleg arabeszk”-nek mondják. A „madaras” elnevezéstől a kutatók általában idegenkednek. Layer Károly⁷⁴ szerint: „... ezek a szőnyegek egészen indokolatlanul a Madaras-szőnyeg nevet viselik”. Az ún. Madaras-szőnyeg díszét, amelyek a szélmalom vitorláiként helyezkednek el egy-egy rozetta körül, egyesek arabeszknek minősítik.

E mélyértelmű díszítmény nem madár, nem is arabeszk és legfőképp nem növényi eredetű, hanem a szeg-



letessé vált S vagy Z kígyózó vonalból képzett, a Keleten eszmét, fogalmat jelölő sárkány egyik alakja, amelynek törzsét virággal díszítették. Pontosan úgy virágdiszes, mint a kínai tárgyakon a sárkány teste. Éppen úgy sárkány, mint az ugyancsak kiállított, két részből összevarrott kaukázusi szövött és varrott Szilé-szőnyeg nagy S, megfordítva Z betűszerű idomai, amelyen csak meg kell keresni és a sárkány feje, lába felfedezhető. Amint testét is megszámlálhatatlan S, vagy Z⁷⁵ betűszerű, sötétebb és világosabb ornamentum formájában apró kígyók töltik ki. (A Szilé-n a sok brossírozott kígyó, sárkány prophylacticus állat.) Itt az ideje, hogy ezzel kapcsolatban végre tisztázzunk egy kérdést, amely a szőnyeggel foglalkozókat sokszor zavarba ejtheti.

A ma készülő népi anatóliai szőnyegek is fellelhetjük a kígyót, helyesebben sárkányt jelentő, előbb említett S és Z betűszerű dísz. A sárkány és a kígyó szimbolikus állat Nyugat művészetében is. A mitológiai sárkány (talán valami őslény maradványa) és a kígyó – szorosan véve – nem választható el egymástól sem Kelet sem Nyugat művészetében.⁷⁶ A szőnyegen a kígyózó vonalak tehát leegyszerűsített sárkányok. S ha nagyon elstilizált alakban kerülnek egy szőnyegre, a be nem avatott nehezen ismeri fel, mint pl. a „Madaras-szőnyegen.” Hogy pedig sárkánnyal állunk szemben, arra bizonyítékaink is vannak. Tegyük vizsgálat tárgyává a londoni Victoria and Albert Museum egyik sárkányos díszű selyemdarabját⁷⁷ (13. kép). Készítési ideje a Szaffavidák idejére, a XVII. sz.-ra tehető, amikor a „madaras” minta virágkorát éli. Valószínűleg Északnyugat-Perzsiában készült. Rajta egy-egy csoportban négy díszes testű sárkány (az ún. Madaras-szőnyeg madara) a termékenység ősi jelképét, a rombuszt s a bele zárt virágot (életfát) őrizi. Ez a jelképes értelmű minta megismétlődve tölti ki a teret. A sárkányok itt talán még inkább S-betűszerűek, mint a szőnyegek. Pontosan szemügyre véve



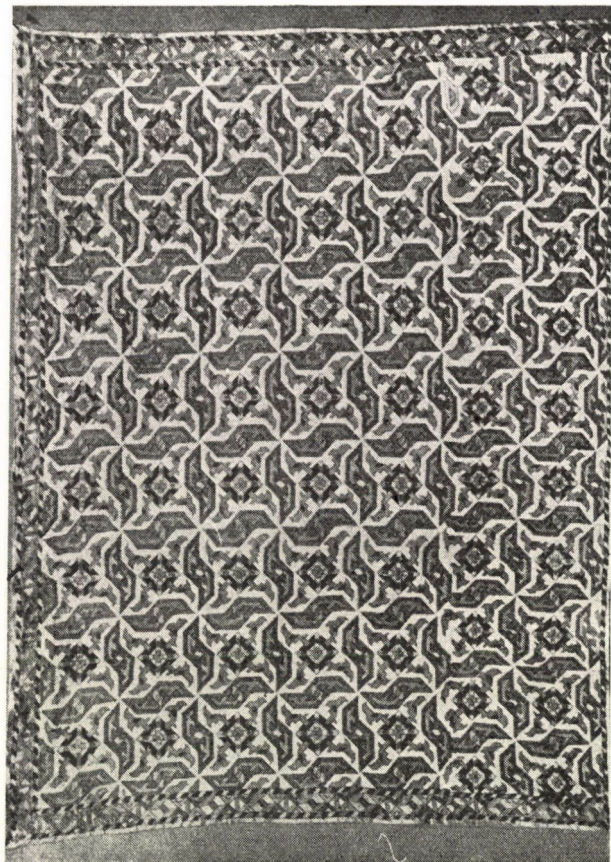
14.

észrevehetjük, hogy az egyik sárkány-idom sötét, a másik világos. És miután kínai eredetű jelképpel állunk szemben, ezekben az idomokban a sötétség és világosság, az éjjel és a nappal küzdelmét kell felismernünk. De természetesen a sárkány és fénix egymással való harcát is szimbolizálja. Megállapíthattuk, hogy a selyem-fragmentum díszei mindenben hasonlítanak az ún. Madaras-szőnyeg díszéhez.

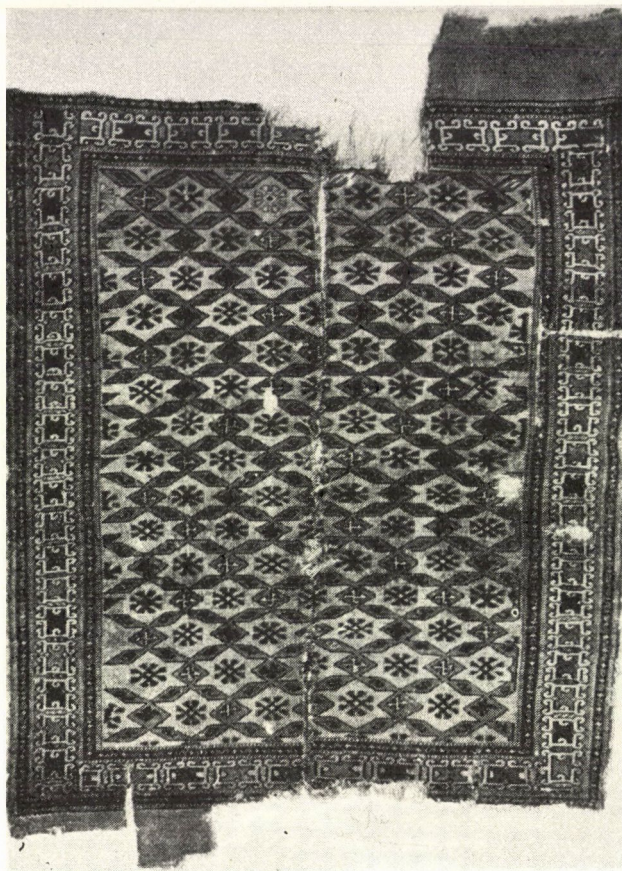
A kiállított Madaras-szőnyeg (voltaképp töredék, mivel kerete hiányzik), alapszíne nem fehér, inkább sárgás rózsaszínbe játszó (14. kép). Rajta a díszített testű sárkány kifejezetten az S betű vonalát követi s olyan virágot őriz, melynek közepe kis rombusz. (Szimbolikus értelmére az előbb már célzást tettünk.) A virág mellett ott találjuk a szvasztikát is, amely a házi tűzhelyre, a családi összetartozásra utal. Ez a sárkányos mustra már semmiképp sem hasonlít madarra. Mindezeket a motívumokat nem kizárólag a díszítő vágy hozta létre; a XVII. sz.-ban még ismerték Keleten a jelek szimbolikus értékét.

Egy késő XVII. sz.-i, talán XVIII. sz. eleji népies ízű kisázsiai szőnyeggel, amely ugyancsak Erdélyben került elő s ma a segesvári plébánia tulajdona,⁷⁸ fejezzük be a Fehér alapú Madaras (sárkányos)-szőnyegek sorát (15. kép). Amint az előbbi szőnyeg mintáját nem, úgy ez utóbbit még kevésbé, a legelőnkebb képzelőerővel sem minősíthetjük madárnak, pedig módosítása az előbb említettnek. Ezen a szőnyegen a sárkány teste némiképp romboiddá vált, azonban – nehogy tévedésbe essünk – a csomózó mindegyik csürlőbe egy-egy kígyózó S vonalat, vagyis sárkányt csomózott. Az idomokat a tervező úgy helyezte el, hogy azok egy-egy Dávid-pajzsot képezzenek, amelyben szvasztika tagból képzett virág (életfa) látható. Az összekötő kis rombuszokban viszont újból a családi tűzhely jelét (szvasztika) pillantjuk meg. A csodálatos szimbolikus jelentőségű motívumokkal zsúfolt tükröt a tervező még megtette a kerettel, mely kufi írást színel, s így a Korán-ból való idézet jelképező díszítéssé vált.⁷⁹

Az ún. Madaras (sárkányos) szőnyeg nem örmény készítmény. Rendesen nem kisméretű. Szerintünk való-



13.



15.

színiüleg előkelő műhelyekben csomózták. A kisebbek szinte afféle kivágások, alapszínük sáfránysárga, laza csomózásúak, s olykor erősen népies ízűek; tájszlólassá váltak. Ezekből a primitívebb kisméretűekből több is került elő Erdélyben. Az 1914-es kiállításon főképp ilyenek voltak láthatók.⁸⁰ De a rendkívül finoman kivitelezett nagy fajtából is szerepelt „Madaras”.⁸¹ J. Végh—Ch. Layer közlik is.⁸² Ennek a szőnyegtörödének mérete⁸³ némiképp utal eredeti nagyságára.⁸⁴

Erdélyben több, meglehetősen ritka „Teknőcös”-szőnyeg is került napfényre. Alapszínét a gypjű természetes krémszíne adja. Az Iparművészeti Múzeum tulajdonát képező az 1914-es kiállításon⁸⁵ a „Madarasok” között volt látható. A katalógus leírása szerint: „mintája váltakozó helyzetű és színezésű virágszálak”. J. Végh—Ch. Layer is bemutatják⁸⁶ és helyesen osztják csoportba, mert már a Fehér alapú-ak között szerepeltetik, de még mint „tapis à oiseaux”-t. Valóban Fehér alapú szőnyeg, csak nem „Madaras”. A mostani kiállításon ugyanez a gyönyörű patinájú XVII. sz.-i példány volt látható (16. kép). W. Bode—F. Kühnel a teknőcös mintájú szőnyeget nem említik. J. Orendi nem ismeri. R. Neugebauer—S. Troll sem beszélnek róla. K. Erdmann⁸⁷ a Madaras-szőnyeg egy variációjának gondolja. Vannak, akik „Madárfejes”-nek nevezik. És valamit valóban látunk a teknőc pajzsával kapcsolatban, ami esetleg hasonlítható madárfejhez. A Teknőcös-szőnyeget még Palmetsknek is nevezték.

A teknőc sokat jelentő jelképes kínai motívum: a hosszú élet, valamint az állhatatosság jelképe. Azt is tartják róla, hogy szerencsét hoz. Nem csupán a Fehér alapú szőnyegen szerepel, egyik-másik kaukázusi rajzában is felismerhetjük. Pl. igen gyakori a Gendzsén, a Tális-on és nem egy (J. Orendi így nevezi) Örmény kaukázusi bastard szőnyegen. H. Jacoby⁸⁸ egy XV—XVI.

sz.-i, hihetőleg kisázsiai, de nem fehér tükrű, csupán fehér keretű szőnyeget mutat be, amelynek keretében látható idomok hasonlítanak a Teknőcös-szőnyeg tükrében levőkhöz. Szerinte, talán kaukázusi.⁸⁹

Az egységes, pontos kivitelű Teknőcös-szőnyeg szerintünk csakis jó műhelyben készülhetett. Népies alakját nem ismerjük. Amint a „Madaras”, úgy a „Teknőcös” sem mondható naturalisztikusan tervezett szőnyegnek. Tüzetesen vizsgálva megállapíthatjuk: mintája felhőfoslányból, szvasztika kampóból és kereszt alakú ornamentumból összeállított. A tükrözés alapján a teknőc váltakozó állású. Rombusz díszes nyílvezzővel rozettát célozva — ellentében a többi Fehér alapú Usákkal — két, vagy három részre hosszirányban tagolt. A gyakorta lilaszínű állat hátán világos, vagy sötét, szabálytalan ovális térben egy nyílveg virágot érint. Kerete eltér a „Madaras”-étól és a „Golyós”-étól. Pl. a kiállítottan a keret belső szegélye S idomú (sárkányos) fűzéből áll, míg a külső, semmitmondónak tűnő keretsáv arab írást utánzó ún. alligátoros. (Ehhez hasonló dísz kisázsiai épületeken is láthatunk.) Készítési ideje egybeesik a többi Fehér alapú szőnyegével. Természetesen ez sem Örmény-szőnyeg, amint azt a „Pro Arte”-ban⁹⁰ és más szerzőknél is olvashatjuk. Mintája kínai, „felírása” arab és Kisázsiaiban készült.

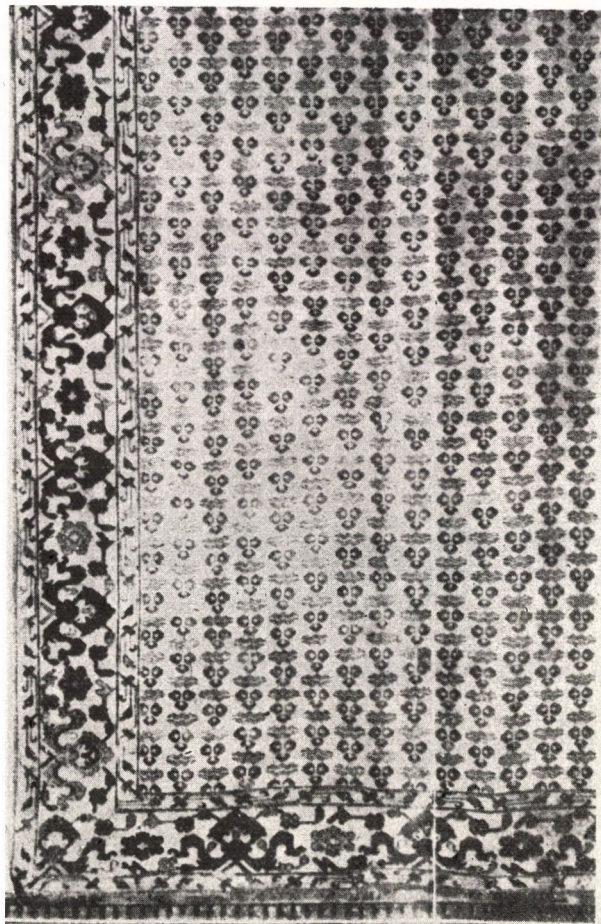
A Fehér-Usák-szőnyeg legismertebb típusa az ún. Golyós-szőnyeg, amelynek két fajtáját különböztetjük meg. Az egyiket nagy-, a másikat kisműhelyben tervezték, sőt utóbbi esetleg népi munka. H. Jacoby⁹¹ ritkán előfordulónak mondja, viszont Csányi K. véleménye szerint⁹² erdélyi templomokban elég gyakran megtalálható. A Madaras- és Golyós-szőnyeg közösségét, mindkettőnek fehér alapú voltát eleinte nem ismerték fel.⁹³ Ézen a téren még a húszas években is nagy a zavar.



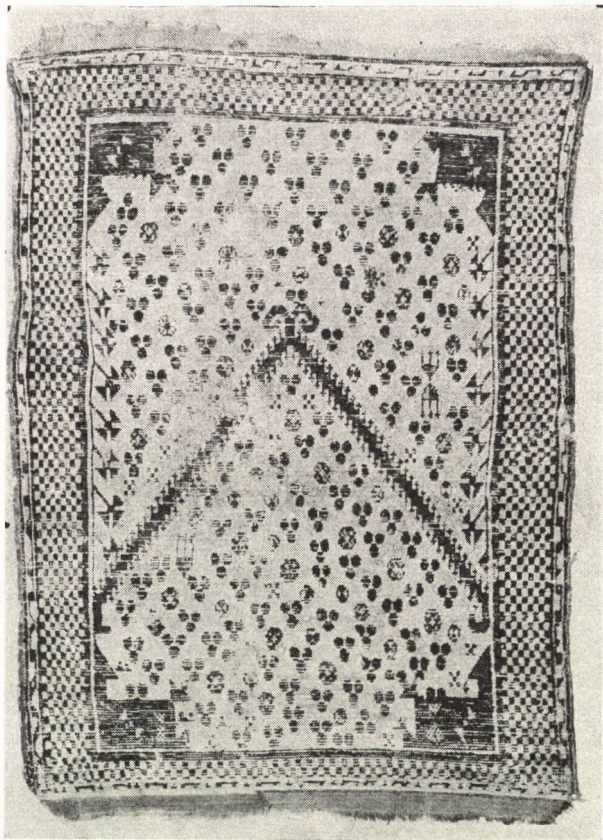
16.

J. Orendi⁹⁴ a Madarast Régi Örmény-szőnyegnek nevezi, a Golyóst az anatóliaiak között ismerteti.

A Golyós-szőnyeg is, mint a többi, jelképpel ékített Fehér alapú szőnyeg. Gyapjából nem túlfínoman csomózott. A hihetőleg korbácsfűből főzött festékekkel halványárgára színezett értékesebbnek tartják, mint a természetes gyapjúsínűt.⁹⁵ Ha ezt a szőnyegfajtát Golyós-nak nevezzük, nem pontosan határoztuk meg. Tudniillik a rendesen kávébarna golyók (gyöngyök, labdák), a „csintámáni” alatt a műhelyben készületeken megtaláljuk a zárt ajakra hasonlító két hullámvonalat, a „csi”-t is.⁹⁶ Ez a kelet-ázsiai eredetű minta a XVI. sz.-i előázsiai selymekről, bársonyokról, brokátokról ismert. H. Jacoby⁹⁷ XVI. sz.-i ismiki csempetöredéket közöl, amelyekben a „csi” és a „csintámáni” ugyancsak látható. Felvinczi Takáts Zoltán⁹⁸ egy pacsolatot talált Kínában, amely szőnyegen ülő, páncélos középkori harcost ábrázol. A szőnyeg mintáján a háromszögbe állított három golyó többször megismétlődik. Eszerint Timur Lenk címeres⁹⁹ szőnyeg Kelet-Ázsiában is készült. A népies, autochton ízű (Erdélyben talált, sohasem profán) Golyós-szőnyegek csupán a „csintámáni” található, a „csi” érthetetlen okból lemaradt. A kiállított 1700 körüli példány (17. kép) prototípusa lehetne a népi Golyós-szőnyegnek.¹⁰⁰ Alapszíne kissé okkeres, a golyók nagy többségben kávébarnák, helyenként azonban egyik-másik piros, vagy mindhárom világosabb barna. A golyók közé egész rendszeresen szétosztó rozetták ékelődnek. Itt-ott homályos értelmű idomokat (talán emberi figurák, vagy még inkább gyertyatartók?) is helyezett el gyermeki szabadsággal a csomózó. Érezzük, hogy ezen a kezdetleges szőnyegen egy sajátos, mitikus világ épült ki.¹⁰¹ Tükre alsó részén, majdnem háromszöget képezve,¹⁰² a „csintámáni”-val kitöltött imafülke nem valami építmény, hanem csupán lépcsős, vastag vonallal alkotott.¹⁰³ A tükör szélein befelé hajló, barnáspiros törökszegfűsor húzódik. Míhrábjá alsó sarkaiban ékkel díszített,



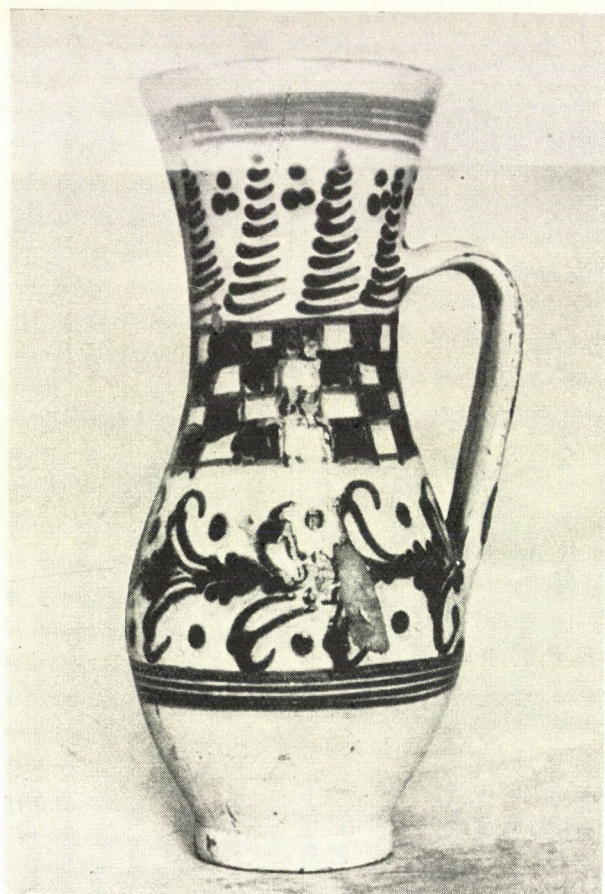
18.



17.

sárga alapú négyzetes idomot látunk, amely önkéntelenül eszünkbe juttatja az egyik Koniai-szőnyeg¹⁰⁴ bordűrjének díszét. A „királyi játékra” emlékeztető (sakktáblás) díszű keretben a világos és sötét négyzetek a nappal és az éjjel harcát jelentik. K. Erdmann¹⁰⁵ egy XVII–XVIII. sz.-i Anatóliai-szőnyeget mutat be, amelynek szélesebb keretsávjában ugyanezt a mintát látjuk, míg külső keretszegélye szögletes S-ek (sárkányok) sora, amelyek úgy lehet a golyók által szimbolizált „szent tanokat” védik. A sárkányoknak ezt a sorát az 1914-es kiállítás katalógusában¹⁰⁶ még S idomokból álló indadísznek jelezték. A kiállított népies Golyós-szőnyegünk¹⁰⁷ hoz hasonlót E. Schmutzler¹⁰⁷ kettőt is közöl, amelyek közül az egyik ugyancsak sakktábla-mintás keretű. Az Iparművészeti Múzeumnak nincs olyan kisázsiai Golyós-szőnyege, amely manufaktúrában készült volna. A legszébb manufaktúrabeli, amelyet ismerünk XVII. sz.-i és a firenzei Museo Bardini tulajdona (18. kép). Rajta a golyók voltaképp félhold alakúak. W. Bode–E. Kühnel¹⁰⁸ valamint R. Neugebauer–S. Troll¹⁰⁹ is mutatnak be XVII. sz.-i, illetve 1600 körüli „Csintámánis-szőnyeget”, amely egy távol-keleti sajátos kultúra kivirágzását érezteti.

A „csintámáni”-val kapcsolatban egy régebbi, már Radács Jenő által az 1914-ben rendezett kiállítás katalógusában¹¹⁰ felvetett kérdésre: „Vajon voltak-e befolyással a szőnyegek hazai díszítőművészetünk kialakulására? Ha igen, miben és hol nyilvánul ez meg?”, ha nem is kimerítően, de feleljünk. Valljuk meg, hogy mind a művészettörténész, mind a néprajzos számára megtelepedés, ha szembe kerül egy XIX. sz.-i erdélyi korsóval (19. kép), amelyen „csintámáni” díszet talál,¹¹¹ vagy egy himzéssel amelyen a felhőszalagot, a „csi”-t (20. kép), esetleg a „mír-i-bótát” (21. kép) – pontosan úgy, mint



19a



19b

azt a kisázsiai szőnyegekről ismerjük — egy párnavégen fedezi fel. Amint gondolkodóba ejtő, hogy a Ladik-szőnyeg virágsora miképpen lopakodhatott át régi népi hímzéseinkre, keresztaszemes varrottasainkra. A főképp erdélyi úríhímzéseinkre került keleti mustrák magyarázatát abban kereshetjük, hogy a török a vele lovasan viselkedő végvári kapitány feleségének nem egyszer a hímzéshez jól értő rabszolgánót küldött „ajándékba”. A sokszor emlegett kígyó (sárkány) S idomot is megtaláljuk pl. erdélyi lepedőszélén. Nem a mi feladatunk most itt ismertetni a kínai motívumok titkos útját a Távol-Keletről hozzánk. Nem célunk kutatni és kimutatni a magyar ékszereken is gyakran felismerhető mir-i-bótát, valamint a törökszegfűt, jácintot, tulipánt, életfát, díszvázát és sok más, a szőnyegen megfigyelhető ornamentum előfordulását a magyar és szász kerámián, ötvösmunkán és textílián.¹¹²

Egy Golyós-szőnyegről, amelynek, ha szorosan vesszük, az előbb tárgyaltakkal földrajzilag nincs összefüggése, még szólnunk kell. Azonban, hogy ezt az egykori Giergl-gyűjtemény szőnyegét lokalizálni és helyzetét megvilágítani tudjuk, bizonyos dolgokat előre kell bocsátanunk. Az út elég hosszú, míg célunkhoz, az egyiptomi Golyós-szőnyeghez érünk. A kiállított nyilván valamelyik mameluk manufaktúrában készült. A Mameluk-szőnyegre tulajdonképpen nem érdemes sok szót vesztegetni.¹¹³ Finom angora gyapjúból — mely könnyen kopik — készült, elnyűtt (egykor asztal beterítésére használt) példány, s még éppen csak felfedezhetjük rajta a csillagos, szegletes mintát és a reá jellemző három fő színét: a smaragdzöldet, a rubinpirosat és a lápiszlazulikeket. Az effajta szőnyeget F. Sarre tanulmánya¹¹⁴ előtt Damaszkuszi-szőnyeg-nek¹¹⁵ nevezték. Ma már azt is tudjuk róla, hogy az Iszlám előtti motívumok kopt és sok egyéb régi egyiptomi ornamentum¹¹⁶ is fedezhetők

fel benne. Mi a Mameluk-szőnyegnek ezt a fajtáját egy rendezett parknak látjuk, amelyben ott találjuk az apró ciprusokat, s az ernyős virágok csoportját. Szerintünk voltaképp a Kertes-szőnyeg egy fajtája. Az ún. Damaszkuszi-szőnyeggel kapcsolatban egy másik szőnyegfajtát ugyancsak szíriainak minősítettek, amely kompozícióban, rajzban a „Damaszkuszi” szigorú merev vonalaival teljesen ellentétes. Perzsa rendszerű medaillonjában, leveleiben, virágai rajzában báj, kecsesség, hajlékonyság nyilvánul meg. Szinte játszi, barokkos felépítését elegancia jellemzi. Mintája elfinomult, tipikus „nagyurak szőnyege”.¹¹⁷ Az ún. Damaszkuszi (mameluk) és a másik, tévesen ugyancsak szíriainak tartott (nevezzük Késői, vagy Újabb Oszmán-nak, esetleg Ottomán-nak) közötti



20.

kapcsolatot¹¹⁸ soha senki kétségbe nem vonta mindaddig, amíg az ún. Damaszkuszi-ról ki nem mutatták, hogy Egyiptomban csomózták. A testvérszőnyeg átértékelése egyideig késett. Ma ezt a szultáni manufaktúrában készült¹¹⁹ szőnyeget is kairói készítménynek tartjuk.¹²⁰ (Míg a Mameluk-szőnyeg első nyomai 1500 körül fedezhetők fel, addig a Késői, vagy Újabb Oszmán-szőnyeg ügylehet valamivel később keletkezett.) Főleg K. Erdmann kardoskodott Kairó mellett. És valóban, Usákbán nem készülhetett, mert az Usák fajtától anyag, technika, kompozíció, valamint ornamentum szempontjából egy világ választja el. Kisázsia selyemközpontjában Brüsszában ügylehet selyemszőnyeget csomóztak,¹²¹ Konstantinápolynak pedig sohasem volt jelentős szőnyegkészítő műhelye, s e téren nincs is hagyománya. És mert ugyanazt az anyagot (angora gyapjút) használták, mindkettőhöz ugyanazt a színezést alkalmazták, csomózásuk is egyformán, ti. perzsa (szenné)-csomóval történt, valamint mindkettőn sok-sok egyiptomi elem fedezhető fel, így nem kétséges, hogy mindkét fajta, a Mameluk és a Késői Oszmán ugyanazokban a műhelyekben Egyiptomban, közelebből meghatározva Kairóban készült. K. Erdmann hosszú kutatások alapján két nagy tanulmányában¹²² bizonyította be a kétfajta szőnyeg eredetét.¹²³

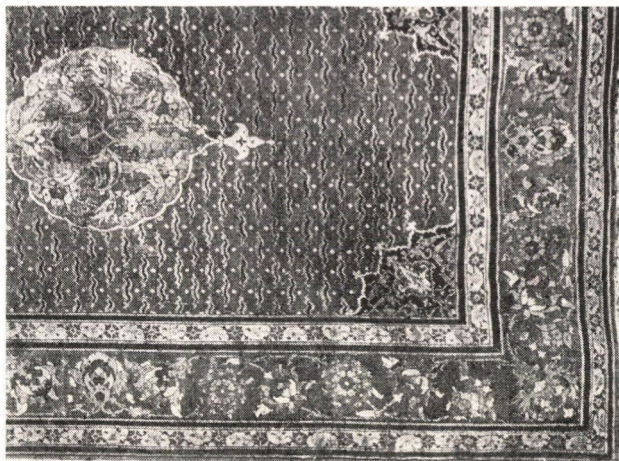
Az Újabb Oszmán-szőnyeg kompozíciója első pillanatra elárulja a perzsa befolyást. Megértése nem is kíván nagy képzelő erőt. 1514-ben kerül a törökök kezére Tebriz, 1527-ben Kairó; így a perzsa stílus útja szabaddá válhatott.¹²⁴ Ezeknek az Újabb Oszmán-szőnyegeknek



21.

virágos kerete a XVI–XVII. században gyakran bizonyos egységet árul el. Sajátossága, hogy a szőnyeg tükröt koszorúként veszi körül. Ezt a nagyvirágos keretet és a szőnyeg reformált perzsa beosztását fedezhettük fel az egyik kiállított Golyós-szőnyegen (22. kép.) (amelyről mint már jeleztük, beszélni kívánunk). Ezen is váltakozó állású nagy lóuszokat és rozettákat látunk a keretben. A keretszegélyekben itt is hullámvonalas, reciprokvirágos inda fut körbe. Belső terének alapszíne vörösrös. Zártajakszerű felhőszalagocskák fölött és alatt egy-egy golyó; „villám és gyöngy”, vagy ha úgy tetszik „felhő és hold” motívumok borítják be a tükröt. A meleg tónusú, kétségtelenül magas klasszikus szőnyegen a „szent zöld” színen kívül az iriszlila, a borostyán- és elefántcsontsárga, az éj- és a hamvas szilvakék éppúgy megtalálják helyét, mint a rózsaszín, vagy a barna. Főképp a középre komponált karéjos medaillon, a mesebeli tó élénken színes. Stilizált indás virág, Egyiptom szent virága a lóusz és palmetta úszik rajta. A finoman tagolt arabeszk sarokdíszek¹²⁵ nem szeletei a középmedaillonnak, amint azt a legtöbb esetben a medaillonos perzsa-szőnyegnél megszoktuk. Ez az angora kecske fényes gyapjából csomózott, szerény méretű¹²⁶ szőnyeg is a Giergl-gyűjteményből került az Iparművészeti Múzeumba és most legszebb, legértékesebb darabjai közé tartozik. Áhítattal nézzük a kairói szőnyegművészet remek alkotását és megértjük Éber Lászlót, aki annak

idején a Giergl-gyűjtemény legtökéletesebb darabjának minősítette és megoldása szellemességével, valamint nemes szépségével nem tudott betelni. Ő előázsiainak gondolta.¹²⁷ Természetesen nem gondolt Egyiptomra. A kiállításon 1924-ben¹²⁸ és 1935-ben¹²⁹ XVII. sz.-i konstantinápolyi szőnyegként jelezték, és szultáni manufaktúrában készültnek tartották. Ezek a meghatározások többé-kevésbé helytelenek. Nem Konstantinápolyban, hanem Kairóban, hihetőleg udvari manufaktúrában



22.

készült. Ennek a bíbor alapú egzotikusan szép szőnyegnek két hasonmását ismerjük. Az egyiket (Berlin, Staatliche Museen) K. Erdmann¹³⁰ közli és Kairói-nak mondja. A másikat (Köln, Iparművészeti Múzeum.) W. Bode—E. Kühnel¹³¹ 1922-ben Török-szőnyegként ismertetik. Megjegyezzük, hogy ezeken a szőnyegeken az egymással párhuzamos kis íves vonalak, (a „csi”) fölött nem három a golyócskák száma, mint ahogy az ugyanebből az időből való kisázsiai Fehér alapú szőnyegeken, hanem csupán egy, helyesebben fölötté és alatta egy-egy. Márpedig Anatóliában sohasem készült ilyen. Vessünk egy pillantást erre a szőnyegre és hasonlítsuk össze bármelyik kisázsiai fajtával, azonnal látnunk kell, hogy egy más világ, más szellem nyilvánul meg a kétfajta szőnyegen. Nincs ennek a Kairói-nak semmi köze a Jordszhez, Kulá-hoz, „Oszlopos Erdélyi”-hez, hacsak az nem, hogy utóbbiak egy-egy mustrát kölcsönvesznek a Kairótól.

A szőnyegfajták egymással való összeköttetése bonyolult szövedék. A Késői Oszmán-szőnyeg esetében — nincs kétségünk — sikerült az útvesztő ellenére a helyes provenienciát megállapítanunk. Némiképp könnyebb a dolgunk, ha az egyik Perzsa-szőnyeg vitatott származását és hovatartozását határozzuk meg (23. kép). Ugyancsak a Giergl-gyűjtemény szép darabja volt és most, mint az Iparművészeti Múzeum tulajdona szerepelt a tárlaton. Éber László szerint¹³² „képrázatos színhatású, stílusára nézve leginkább a Lengyel szőnyegek néven ismert pompás selyem-szőnyegekhez áll a legközelebb” (sic!). XVII. sz.-inak gondolja. Csányi Károly 1924-ben¹³³ még Kirman-nak és XVIII–XIX. századnak, Layer Károly pedig 1936-ban¹³⁴ medaillonos, XVIII. sz. elején készült Indiai-szőnyegnek tartja. Kiváló szőnyegszakértőnk Layer K. ebben az esetben tévedett. Hihetőleg a lóuszos középrész, valamint a vörös és korálpíros sarkok mustrája ejtette tévedésbe. Megállapítását korrigálnunk kell. A szőnyeg valóban Kirman, aminek Giergl és Csányi, valamint a szőnyegkereskedő Stein¹³⁵ — aki maga hozta Keletről — tartotta. A XIX. sz. derekán készült. Fűzzük ehhez hozzá, hogy Kirmanban a XVI. sz.-ban mindenfelett álló udvari szőnyegmanufaktúra működött. (Többek között, valószínűleg a Vázás-szőnyegek ott készültek). A csomózás művészete Kirmanban

a XVII. sz.-ban, amikor a manufaktúra feloszlott, megszűnt, és csak a XIX. sz.-ban éledt újjá. A kiállított szőnyeg medaillonjában sötét alapon lóbuszból készített négy palmetta egy rozettát zár be; tipikus perzsa dzsaszusegán ornamentum és „par excellence” a klasszikus Vázás-szőnyegen is gyakori. Elismérjük, ez a pompás kisméretű délkelet-perzsi szőnyeg a textil síkdíszítés remeke, egy hosszú művészi hagyomány eredménye, a XIX. sz.-i perzsa szőnyegek egyik legjelesebbje, melynek szépsége kompozíciójában, világos, pontos rajzában, higgadt tónusú színezésében rejlik, azonban hiányzik belőle az antik szőnyeg ize, sója, amint nem igazi népi szőnyeg. (Amikor jó XIX. sz.-i Kirman-szőnyegről beszélünk, nem az európai hatás alatt készült csokros darabokra gondolunk.) A klasszikus formaideál lebeg ezen a tökéletes technikával készült szőnyegen. Tervezője azonban egy új típust teremtett. Olykor csupán akkora, mint a jelenleg kiállított (138 × 203 cm), máskor (a XIX. sz. végén) 30 m²-es vagy még nagyobb méretű. Ikerdarabját R. Neugebauer—S. Troll,¹³⁶ mint Kirman-t közik és így nyilatkoznak róla: „...figyelmet érdemel a szoros térkitöltésre való törekvés, amint az a régebbi indiai textilművészetet jellemzi; mint ahogy a naturalisztikus felfogás is mindkét helyen, [ti. Kirmanban és Indiában] kedvelt”. J. Orendi¹³⁷ egy teljesen hasonló mutat be. Ugyanezt közli és ugyancsak Kirman-nak minősíti a Meistertücke orientalische Knüpfkunst (in Bildern)¹³⁸, valamint Werner Grote-Hasenbalg¹³⁹ is. A Kirman-szőnyeggel sokat foglalkoznak a kézikönyvek. Különösen megiszívleendő H. Jacoby¹⁴⁰ felfogása erről az újabb perzsa szőnyegről, amelyet szerintünk hozzáértő, kitűnő fantáziával rendelkező művész vagy száz évvel ezelőtt tervezett.

A Kaukázusi-szőnyegek között állították ki — ott is a helye — az egykor Csányi Károly tulajdonát képező, feltehetőleg a XVI–XVII. sz.-ban készült, muzeális értékű szőnyegtöredéket. Jellegzetessége a nyolcszögletbe zárt szvasztika-kampós szélű medaillon. Ez a mustra, amely a késő középkor óta ismert, a múlt században¹⁴¹ még mindig kedvelt ornamentum. Előfordul a késői Örmény-szőnyegeken, majd a Moszulon, igen gyakran a Sirvánon a XVIII. sz.-ban, valamint néha a Kazakon a XIX. sz.-ban. Rejtélyes, hogy ez a kaukázusi népi minta miként kerülhetett Afganisztánba, mert a még egy fél évszázaddal előbb készült, lágy fogású Kabul-szőnyegen is fellelhető. De ki ismeri a népművészet titkos útjait? — A kiállításon több, a legerőteljesebben élénken színezett, sommázott kompozíciójú Kazak-szőnyeget is láthattunk. A XIX. sz. elején készült üdepéldányokon már a reneszánszban is kedvelt minta még él. A tradíciónak ez az évszázados tisztelete meglepő. Van Eyck és Memling képein is ugyanilyen szerű mintájú szőnyegek találunk a szentek lábai alatt. A Sárkányos-szőnyeg nagy állatait figyelmen kívül hagyva, érezzük az Örmény-szőnyeggel való kapcsolatát. De állat a mindig színes és eredeti rajzú Kazakon s az ugyancsak kaukázusi Sirvánon is előfordul. Tehát a Kaukázusban is ábrázoltak a szőnyegen „élőlényeket”. Ne tekintsük öncélú dísznek. Minden ornamentum a szőnyegen szinte kivétel nélkül jelkép. A szimbólum szerepe gondolatot kivételeni. Az értelem nélküli l'art pour l'art ékítmény közömbösíti a szőnyeg esztétikai jelentőségét. Tükre néha apró virágos ággal zsúfolt, amit az életfa, és hemzseg rajta a sok kigyózó S és Z, amiket a sárkány stenogrammjának kell tekintenünk. A Baku vidékén csomózott Sirván-szőnyeg rendszeren finom. Jó tónusú, de nem olyan világos rajzú, mint a Kazak s a gondosan készült régi Sirván — amint a kiállításon is megfigyelhettük —, nem túl fényes. Ha ennek a szőnyegnek a vizsgálatába merülünk, jelképei révén az ősi bölcsesség és ősi kinyilatkoztatás mellett zavaros, babonás szellemi élet titka tárul fel előttünk. — A kiállított tiszta, világos szerkesztésű, instinktív erővel szőtt, varrott, himzett varázslatos hatású Szumak-ok is állatos mustrákkal az állatos Örmény-szőnyeggel való rokonságot — noha esetleg három-négyszáz évvel később készültek —, határozottan kifejezik. — Azonban milyen más szellem nyilvánul meg egy másik kaukázusi szőnyegen, a fehér alapú, sugárzó fényű



23.

Szeihuron, amely pedig a Kuba-csoporthoz tartozik s amelyről azt mondják, hogy az egykori tűzimádók földjén keletkezett és andráskeresztes, színes mintája a sziporkázó lobogó lángra, az ún. georgiai, helyesebben „futó kutyás” kerete és elaprózott mintája mozaikpadlóra emlékeztet benünket.

A Nyugat-Kaukázus-beli Sárkányos Örmény-szőnyegek közül a kiállításon kettőben gyönyörködhattunk. Mindkettő fajtajának második generációjához tartozik. (Már 1914-ben szerepelt ilyen rajzú, típusú XVII. sz.-i példány a kiállításon.¹⁴²) A színesebb, kisebbik akár Erdélyben is előkerülhetett. Rajta egy-egy állat még úgyahogy felismerhető. Keretében ferdén állított, fűrészszes szélű tölgyfalevél villa idomú mustrával váltakozik. Utóbbi minta helyesen értelmezve: nem villa és nem tulipán, hanem kehely.¹⁴³ Ez a késő XVII. sz.-i, felhőfoslányos, pirossal, barnával, kékkel, fehérrel, violával tarkított Sárkányos-szőnyeg sokban egyezik a sepsi-szentgyörgyi református templom karmazsinpiros alapú darabjával, csak utóbbin az állatok elkorcsosultak és palmattái életfásak, mint az E. Schmutzler által közölt¹⁴⁴ Heraldikus Örmény szőnyegen, amely ugyancsak XVII. sz.-i. A kiállított másik, a nagyvonalúan, szellemesen konstruált nagy Örmény-szőnyeg egymással küzdő állataival korai XVII. sz.-i és rajta a sárkány és egyéb, a Sárkányos Örmény-szőnyegre jellemző fantasztikus figurák nyüzsögnek. Bár tompa, majdnem „süket” színei nem teszik vidámmá, mégis, akinek türelme van, palmettaiban felfedezheti a teknőcöt, gyönyörködhet a rombuszok rozettáiban, és élvezheti a csürlőket képező levelekben levő virágos ágat.¹⁴⁵

Már 1280-ban (keleti utazásából visszatérve) nagy csodálattal beszélt Marco Polo a turkomán szőnyegek-



24.

ről. A közép-ázsiai szőnyegek, noha olykor csak enyhe változás észlelhető, mégis észre kell vennünk, hogy az izoláltan élő nomád izolált típusú szőnyeget készít. Diszítő rendszere — az imaszőnyeg kivételével — szinte mindig koordinált. A most kiállított, a nehéz életet, komoly, sötét gondolatot kifejező ezüst fényű (amelyet a krapp gyökérből nyert vörös festék a rózsaszíntől a májvörösig uralhat) turkomán szőnyegekkel kapcsolatban nincs problémánk. Legtöbbször a természet erőivel küzdő ember finom kézzel létrehozott bánatos költészete fascináló. Csodálatra méltó népművészet. A nomád és félnomád közép-ázsiai kézműves tisztá, szigorú kompozíciójú, hibátlan rajzú; színei a legsötétebb vöröses gesztenyebarnától a gyengéd rózsaszínig terjedő tónussal. A finoman differenciálódó mustrák skáláját olvashatjuk le a régi, talán XVIII. sz.-i, rendkívül sűrűn csomózott Bokharáról (amelyet hol Royal, hol Princes néven hoztak forgalomba), az ugyancsak alvadtvér-színű, lüszter csillogású, remekbe készült Jomudról, a világító borvörös színű, selymes, lágyfogású Besirről, amelynek alapszála csaknem mindig kecskeszőr, az Afgánról (neve tévedésbe ejtő, mert turkomán szőnyeg), amelyeken a sötét rézvörös és mélykék harmonikus tónussá mosódik. Aki a jelképekkel álcázott gondolatokban járatos, igazán élvezheti az ökörvér-színű Hacslu-t vagy Enneszi-t (hacslu keresztet jelent, amelyet egyesek a Közép-Ázsiában elterjedt nesztóriánus keresztényekre akarnak visszavezetni), azt a szőnyegfajtát, amelyen a turkomán istenét és a szellemeket szokta idézni. A közép-

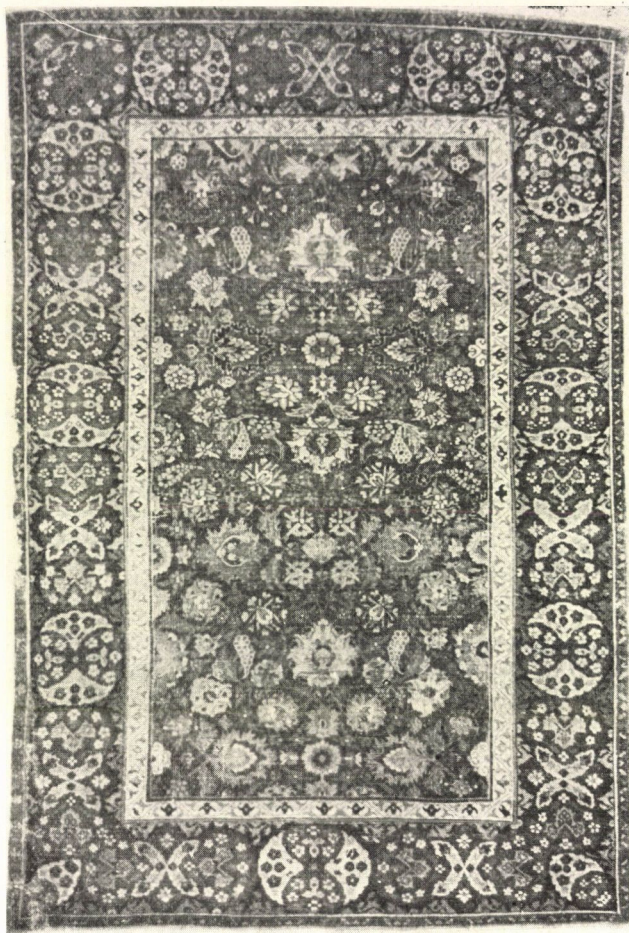
ázsiai is csomóz, vagy sző imaszőnyeget, de az más, mint a kisázsiai műhelyben készült, vagy paraszt imaszőnyeg. A közép-ázsiai nomád már elfelejtette a mecset bejáratát és szőnyegén nem hangsúlyozza a mihrábot (a Besiren pl. a sátor bejáratára emlékeztet). „Füllungos” ajtót utánzó imaszőnyegek — amelyekben a fehér, mint gyöngyházberakás csillog — a primitív mágia, a népi elrejtettség, a természetfölöttihez való viszonya nyilvánul meg. A hacslu-t egy kereszt négy részre osztja. A részekben gyertyatartó motívumokat láthatunk.

Ilyenféle szellemet, csak „más nyelven” kifejezve találunk a kelet-közép-ázsiai Szamarkand-szőnyegen. Különösen a kiállított háromfülkés Szaf-on (családi imaszőnyeg), majd a nagylabdás Kínain, amelyen a föld, az ég, a tűz, a víz; az elemek és a mindenség „sárkányai” küzdenek egymással. A teveszőr színű alap mintája azt hihetnők parkettát utánzó, holott beárnyékolt, jelképes értelmű szövevényes szvasztika. A távol-keleti szőnyegnek is alakító eleme a vágó, a remény, a félelem, s ha türelemmel fürkesszük, a jelképekben megtaláljuk az egyébként „láthatatlan” örökös hatalmakat.

Kezdetlegesebb technikát és jelképes felfogást fejez ki a kiállított egzotikus és primitív benyomást keltő hárommedaillonos Tibeti-szőnyeg, medaillonjai közepén kereszttel. Rajza szinte kubisztikus. Keretében az elrejtett szvasztika meandervonallá alakul. Fekete, karmazsinpiros, kénsárga és egyéb szimbolikus színeivel a Szamarkandnál és a Kínainál egyszerűbb, de érzésben őszintébb, mélyebb. Misztikus, mint minden Tibeti-szőnyeg; érezteti, hogy mágikus kultusz helye.

Míg Kisázsiaiban a szőnyeg — a szó jó értelmében — közönséges használati tárgy, Perzsiában, de még inkább Indiában, a kiállítás egyes darabjain is tapasztaltuk, inkább a fényűzést szolgálja. Még a XIX. sz.-i népi Perzsák is sok tekintetben luxusszőnyegek. Vegyük pl. a bemutatott, pásztorok csomózta Hamadant, amelyen a teveszőr természetes színe dominál és adja meg tónusát. Visszatérő, variált, elegáns mustrája elfinomult. Ezt az előkelőséget jól látjuk már a kaukázusi és perzsa átmenetet képező két pompázó, medaillonos Karabag-on éppúgy, mint a mir-i-bótás, egyáltalában nem leleményes Moszul-szőnyegen. Utóbbi mintája főleg a komoly Szerabenden és a selymes Miren lelhető fel, de ezek bótája nem olyan rusztikus, nehézkes, zavaros rajzú. A kifejezetten népi Sírászon, amely sok száz kilométerrel délebbre készült, mint a Sírván, mégis kaukázusi elemek bukkannak fel.¹⁴⁶

A szőnyegcsomózás művészete a XVI–XVII. sz.-ban — amint tudjuk — Iránban éri el legmagasabb fokát. Mi több, ha nem is mind udvari manufaktúrában, de mindenestre előkelő csomózó műhelyben készült (egyik sem ép) darabban gyönyörködhattunk. Egy töredék Álaltos-on (24. kép), amelyet a XVI. sz. közepén Északnyugat-Perzsiában csomóztak, virágok, ágak, indák között, vörös alapon — „menekülő, riadt, pettyes hátú állatokat láttunk. Alig négyzetméternyi és a legkopottabb, mégis utal eredeti szépségére. Egykor látványos remekmű lehetett. Kétségtelenül egy pazar, klasszikus, talán udvari műhelyben készült szőnyeg része. Nekünk ma egy pompakedvelő, kifinomult, puha, henye életet élő, papucsos, turbános kényurakból, selymbugyogós háremhölgyekből, eunuchokból, néger rabszolgákból, jobbágyokból álló társadalomról, egy pazarló korszakról beszél. Igen, még roncsaiban is egy távoli, idegen világ konfessziója; amint az a paradicsomi vegetációt éreztető polychrom, egykor jelentős Fás-szőnyeg részlete is,¹⁴⁷ amely Dél-Perzsiában készült a XVII. sz.-ban. Tündöklő smaragd zöld tükrében ragyogó színű virágos fák, amelyek oly szépek, hogy nyugati szemmel nézve hajlandók vagyunk egy-egy virágzó fában Daphnét látni. Rubinpáros keretében ciprus és palmetta. Az ilyen szőnyegről mondják Keleten: „Rajta a valóság álommá, az álom valósággá válik”. — A kis darabokból összeállított, fajansz lüszter-fényű, lazacszínű ún. Lengyel-szőnyeg minden bizonnyal Perzsiában (Iszpahánban) készült a XVII. sz.-ban. Csak sejteti I. Abbas-sah és udvara pazar pompáját. Az aranyhímzésnek, amelynek kb. az volt a szerepe, mint a trecento képeken az arany háttér-



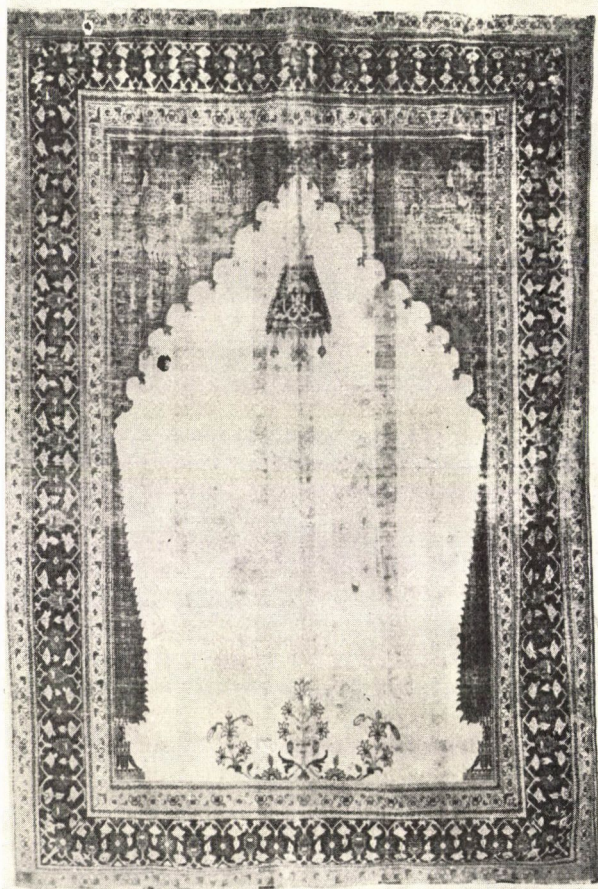
25.

nek, sajnos már nyoma sincs rajta. — Egy kis kopott, toldozott-foldozott Heráti-szőnyeg is alighogy érezte a perzsa absztrakt művészet exkluzív szépségét; csupán sejteti a bonyolult rajz, a széphajlatú vonal, ív, inda, ág gyűrűző keringését. Talán még a XVI. sz.-ban készült. Erre vall finom mintájú, sötétkék alapú kerete is, amelyben egy kevés elefántesont-, nedvzöld- és rózsaszín is szerepel. Mintája alig látható, (eltűnt róla, szinte csak odaképzeltük kedvenc virágukat a paeoniát), de ezüstös fénye még tündöklök. — Az Iszfahán-nak jelzett szőnyeg (a XVII. sz.-i festők gyakori rekvizituma) vitalitással teli, remek patinájú példány. Nagy művész remekműve. A korszak utolsó idejében még egyszer kifejezi a perzsa klasszikus nagy művészetet. A meleg vörös színű alkotásról árad felénk az ívek, indák asszonanciája, a hajladozó kettős vonalak, a vezérmotívum és kísérete játéka. A palmetták (Buddha nimbuszok), rozetták érthetővé teszik, hogy az e nemből abszolút szépet a perzsa klasszikus szőnyeg a maga módján kifejezheti. Sajnos a szőnyeg nem ép; egy részét ki kellett vágni és úgy összetoldani.

Az Indiai-szőnyegek közül először a határozott rajzú, folytatódólagos rácsmintás, XVII. sz.-i, rossz állapotban levő töredéket említjük.¹⁴⁸ Korábbi szőnyegkiállításokon már többször szerepelt.¹⁴⁹ Az Indiai-szőnyeg perzsa befolyás alapján fejlődik, de a disztimények alkalmazása, valamint a dekorációs elvek végrehajtása elűtő. Ez az elvi különbség a kiállított fragmentumon jól megfigyelhető volt. Négy-négy hatalmas fűrészes szélű levél, amelyek kis rozettákból indulnak ki, közép-perzsi módon nagy rombuszokat képezve töltik ki a tükröt. A nagy csürlőkben rozetta foglal helyet. A tükrő alapszíne egykor meggyvörös volt. Indigókék alapú

széles bordűrjében merész lendületű palmettákat, gazdag levéldísz övez. A keretet és tükröt egyaránt kiemelő virágos indás kísérő keretszegélyek tompasárgák. Már Éber László¹⁵⁰ észreveszi a rafinált kompozíciót, hogy ti. a szőnyeg középmezéjét szigorúan ismétlődő mustra borítja, míg a keret változatos pompája hatásos ellentétben áll a tükrő ornamentikájával; a hullámos, keskeny, virágos sávok a szőnyeg élénkítését szolgálják. Ébert ez a töredék emlékezteti „a rhodusi fayence-okon előforduló mustrákra (mi tudjuk, hogy Isnik-i kerámiákra gondolt) és az olasz szövőművészet termékeire”. Abban azonban téved, amikor keletkezésének korát a XVI. sz.-ba teszi. — Szinte teljesen ép az ugyancsak XVII. sz.-i indiaivörös tükrű szőnyeg (25. kép).¹⁵¹ Belső terét rozetta, perzsa rajzú palmetta, valamint fűrtös és egyéb virág tölti ki. A perzsa hatást a „mahi” — amelynek hazája Kelet-Írán — is igazolja. De az Iránban soha nem ismert naturalizmus (a provenientia) indiai eredetű ezen a szőnyegen. Tükrő olyan szerű, mint ahogy a perzsa Heráti-szőnyegekben látjuk. Virágos levéldíszes keretének alapja is sötétkék, amint az a kelet-perzsiain megszokott. Rendkívül gazdag rajzú, szellemes bordűrjében nem egészen kör alakú és hosszúkas apróvirágos és levéldíszes medaillonok váltakoznak. Nincs kétségünk, mogul császári házi-műhelyben készült. Rajza kifinomodott, kompozíciója lemért; a választékos indiaivörös és a harmonikus többi odaillő, megvesztegetően szép és alkalmazkodó szín, a fejlett művészi ízlésről fogalmat nyújt.¹⁵² Ars poética gypjából csomózva.¹⁵³

A kiállítás egyik szép és műtörténeti szempontból talán legerdekesebb darabja ugyancsak a szőnyegcsomózás peremén, Indiában készült. Már többször találkoztunk vele.¹⁵⁴ Különösebb figyelmet eddig nem tanúsítottak a szerény méretű, szemérmes mintájú szőnyeg



26.

íránt, pedig a gondosan, sűrűn, selyemből csomózott imaszőnyeg dokumentuma a finom, kényes ízléssel készült indiai textiliának (26. kép). Mielőtt ismertetjük és művészettörténeti szempontból értékeljük, ezzel a szőnyeggel kapcsolatban is egyet-mást előre kell bocsátanunk. Timur tatár-török eredetű utódai — mohamedánokká válva —, a sámánizmust már rég elhagyták. Amikor Indiában uralomra jutnak, perzsa imádat vesztük erőt. Sahoknak nevezetik magukat; az udvari nyelv is perzsa. A perzsa manufaktúrákból szőnyegeket importálnak. Agrában, Lahorében az udvari műhelyekben perzsa művészeket alkalmaznak. De 1600 táján úgy látszik már megszűnt a perzsa művészek és szőnyegek importálása. „Saját lábukra álltak”. Ennek ellenére a legindiaiabb szőnyegen is, mint ahogy miniatúra festészetükön és egyéb művészetükön nyomot hagyott a származás. Indiában a szőnyegkészítésnek igazi talaja sohasem volt. Nem is lehetett. A meleg klíma nem igényli a csomózott szőnyeget. Nagy áldozatok árán mégis a mogul manufaktúrákban kiteljesedett egy bizonyos indiai szőnyegfajta. A sahok műhelyeiben a szőnyeg „udvari költészetté” vált és a technika annyira tökéletessé, amilyent a perzsa művészet is csak kivételesen ért el. A pihesterű, finom tavaszi gyapjút használták. Gondosan és szorosan csomóztak. 1600 táján alapanyagul már selymet is használtak, sőt — bár elég ritkán — csomóztak is vele.

A rituális célt szolgáló Indiai-szőnyeg imafülkéjében szinte kivétel nélkül megtaláljuk az életfát. Gyakran



28.



27.

szerepel az élet tava, vagy az életelixírral teltetett tartály is. K. Erdmann¹⁵⁵ bemutat egy életfás remekművet. J. Orendi¹⁵⁶ majdnem minden általa közölt Indiai imaszőnyegén ugyancsak megtaláljuk — esetleg fél ciprus, vagy babérfá alakjában — ezt a titokzatos fát. Ha a mi kis szőnyegünket akarjuk közelebből megismerni, helyes ha két hasonló példánnyal vetjük össze. Az elsőt John Kimberly Mumford¹⁵⁷ tévesen antik Sírászként közli (27. kép). Ez a gyapjúból csomózott szőnyeg ügylehet a XVII. sz. első felében készült. Mi J. K. Mumford megállapítását helyesbítjük és jellegzetes indiai alkotásnak minősítjük.¹⁵⁸ Minden bizonnyal valamelyik mogul manufaktúrából került ki. Tükrében kis ívekből alakított oromzat és a széleken díszedényben álló, egy-egy hosszában félbe vágott vörös ciprus képezik a sötét-kék alapú imafülkét. Egy életfán viruló, valóságos indiai herbárium tárul elénk a megszámlálhatatlan virággal kitöltött mihrábban. Az Ardebili-szőnyeg virággazdagságát juttatja eszünkbe. Virágai nagy élethűséggel csomóztak, könnyen felismerhetők. Többször tűnik szemünkbe (a keretben is) Mohamed kedvenc virága a henna. Az „örök élet” vizét tartalmazó váza is ott díszel a szőnyegen. Ez a túl pontosan lemerített tükrös és indiavörös keret, a borvörös boltmező, a merev rajzú piros ciprusok, rajzban, színben, derű nélküli homogén alkotás. A szőnyeg minden tökéletessége mellett sem kelt vonzó benyomást. Mintha rőt szépsége kihűlt volna. — Valamivel korábban készülhetett a világhírű bécsi Indiai-imaszőnyeg (28. kép). Rajza az előbbivel sokban egyezik, mégis az ujjongó tavasz színesnél színesebb mézilatú virágai, mint valami sziporkázó tűzijáték jelennek meg a mihrábban. Színezése módfelett leleményes. Az életfa az élet vizéből, egy kék tóból, fakad. Ha ezt a két, egy

tőről sarjadt szőnyeget a mienkkel összevetjük, úgy észrevesszük, hogy a tükrös virágos díszét leszámítva a zökkenés nélkül komponált három szőnyeg mennyire egyezik. Az összefüggés nem vitás keretének aprólékos kispalmettás megmunkálásában sem. A mi szőnyegünk elefántcsontszínű mihrájában két piros, a kerettel hosszában felbe vágott, halpikkelyes mintájú babérfa áll díszedényben. A mihráb oromzatából díszes örökmécs lóg alá, amely egy fűszeres, balzsamos illatú, hennavirágból szimmetrikusan képzett életfát világít meg. Olyan ez a kis virágdísz, mint valami keleti ékszer. A három szőnyeg közül valószínűleg a mienk a legrégebbi; 1600 körüli. Kompozíciója gondos, színezése választékos, fénye több száz év után is — kopottsága ellenére — olyan, mintha harmat csillogna rajta. A berlini Staatsmuseen-ben ismerünk egy miniaturát,¹⁵⁹ amelyen Djahangir császár (1605—1629) udvari ünnepségen vesz részt fiával együtt. Utóbbi olyan inaszsőnyegen térdel, amely a mi Indiai-szőnyegünkkel sok tekintetben egyezik. Nincs kétségünk, hogy a mi tartózkodóan egyszerű,¹⁶⁰ józan, már-már puritán jellegű, elégikus hangulatot ébresztő szőnyegünk az indiai csomózó-művészet gyöngye. Ez az inaszsőnyeg típus, amely voltaképp egy neme a vallásos poézisnek, közkedvelt lehetett Indiában. H. Jacoby¹⁶¹ egy gazdag, finom mustrás szövött szőnyeget ismert, amelynek ornamentumai (mille fleurs-ös tükre, fél ciprusai stb.) nagyjából azonos az általunk ismertettekkel.

Az Iparművészeti Múzeum szőnyegkiállításának csupán keleti darabjait tárgyaltuk. Ezekben egy különös világ: a jellegzetes szőnyegstílusok Anatóliától Kelet-Ázsiáig és az iszlám művészeti szemlélet jelenik meg előttünk.

A második világháború óta harmincánál több könyv és több száz értekezés jelent meg világszerte a szőnyegről. Ez igazolja, hogy milyen nagy az érdeklődés a keleti szőnyeg művésze iránt.

Ma már megállapíthatjuk, hogy a szőnyegtudomány bizonyos fokig lezárt. A klasszikus szőnyeg ismerete szinte befejezett tény. Az iráni és kisázsiai manufaktúrábeliek esztétikai és szimbolikus vonatkozásainak méltatása még elképzelhető, de stíluskritikai szempontból sok hozzátennivaló nincs. Ellenben nagy lehetőséget nyújt a kutatók számára a szőnyeggel kapcsolatos gyakorlati ismeretek bővítése. Gondoljunk pl. Kühnel—Bellinger-ék mameluk- és spanyol-szőnyegek vonatkozó közléseire. A pontos analízis — mert hiszen erről van szó — megkívánja a feldolgozási módszerek kiterjedt ismeretét. Az alapfonalak száma, a cernázás módja, a fonál jobbra vagy balra irányítása, a szőnyeg alkati vizsgálata, az egy vagy több szálra való csomózás, a vetülék sorai számának, a csomózás módjának, a csomók helyzetének megállapítása, a „sirázi”, valamint a kezdet és a végződés kelim részeinek pontos leírása stb., stb. igen nagy feladatot ró a múzeumokra. A szőnyegről való dokumentáció a jövőben nem elégszik meg a szőnyeg formai, csak felületi ismertetésével. A sokban új és nagy probléma természetesen a muzeológusok számára is új utat nyit. Egy másik terület, amelyre már célzást tettünk, a népi szőnyeg tárgyi és szellemi téren való vizsgálata, ugyan-csak a jövő feladata.

Röviden szólna tehát: a hagyománygazdag gyakorlati eljárás, úgyszintén a népi szellem révén kívánunk hathatósabban megismerkedni azzal a csodálatos világgal, amelyet keleti szőnyegnek nevezünk.

Dr. Jajczay János

J E G Y Z E T E K

¹ Az elgondolás Weiner Mihályné főigazgatót, a gyakorlati és kitűnő szakszertű megrendezését. D. Egyed Edit és Borsi Sándorné hozzáértését dicséri. A kiállításon 89 szőnyeg és egy kojt töredék szerepelt. Ezek közül vagy 30 kis-ázsiai, 23 kaukázusi, 12 közép-ázsiai, 14 iráni, a többi tibeti, kínai, indiai, egyiptomi. — A Magyar Iparművészeti Múzeumban már a múltban is több ízben rendeztek keleti-szőnyeg kiállítást. A legnagyobb szabású (amelyet sehol sem szármagtak túl) 1914-ben az Erdélyi török szőnyegek kiállítása, amelyen 312 db kis-ázsiai szőnyeg szerepelt. Leíró lajstromát Csermely Sándor és Layer Károly közreműködésével írta Csányi Károly; 1924-ben a Magyar Szőnyegkedvelők Egyesületének Régi keleti-szőnyeg kiállítása. Kat. szerk. Csányi Károly; 1935-ben a Régi kis-ázsiai szőnyegek kiállítása és 1936-ban a Régi perzsa szőnyegek kiállítása. Mindkettő leíró lajstromát Mihalik Sándor és Csernyánszky Mária közreműködésével szerk. Layer Károly.

² A bécsi Österreichisches Museum für angewandte Kunst szőnyegeinek legértékesebb darabjai a volt császári-ház kincstárából származnak, amelyek nem egy jelentős darabja viszont a Frangepánok, Zrinyiek, valamint más magyar főurak elkobzott birtokából került ki. Semmi esetre se csodálkozunk eleink szőnyegszeretén. Egyszerű polgárok is meg tudták becsülni. Vásárolták is. Ne feledjük el, hogy a mi szőnyegkultúránk a messze múltban gyökerezik. A sátorkultúra megkívánta a szőnyeget. (Gondoljunk a skiták kétezer év előtti szövött, csomózott szőnyegeire, vagy a nomádok kibitka-textiliáira.) A középkorban éppúgy mint később, a szőnyeg a lakás berendezéséhez tartozott. Csupán egyetlen adatot említsünk, amely eleink szőnyegszeretét megvilágítja: 1503-ban, jan. 7.—nov. 6-ig — a feljegyzések szerint — Erdélybe több mint 500 szőnyeget importáltak. Ezt az adatot idegen szerzők is csodálattal említik.

³ Viszont látunk festményen olyan szőnyeget is, amelyről nem tudjuk mi fán termett, mert noha kisázsiai típust képvisel, belőlük egy sem maradt ránk, és sem az ún. Régebbi Mértani díszűhöz, sem az Arabeszkhez, sem pedig a Bergamához nem kapcsolható. Pedig H. Holbein a szőnyeget mindig pontosan festette, így el sem képzelhető, hogy éppen ezeket csak úgy „fejből” ábrázolta volna. (Gondoljunk pl. a közismert Solothurn-i Madonnára, amelyen Mária lábai alatt egy ilyen meghatározhatatlan szőnyeg látható.)

⁴ Az Iparművészeti Múzeumban rendezett bemutatókon a most kiállított szőnyegek nagy része már szerepelt.

⁵ 176 × 144 cm és 193 × 110 cm. (Mindkettő restaurált.)

⁶ 388 × 180 cm.

⁷ Kurt Erdmann: Der orientalische Knüpfteppich. Tübingen 1956? p. 21—22. említi. Az 1914-es budapesti kiállításon kat. sz. 2. alatt szerepelt. Maurice S. Dimand: Peasant and nomad rugs of

Asia című — könyvnek is beillő — katalógusában, amelyben a Metropolitan Museum of Art 1961-ben rendezett kiállítás anyagát dolgozta fel, egy flamand képet mutat be (p. 15.), amelyen egy hasonló, nagy Mértani díszes szőnyeggel leterített asztal egyik oldalán heten ülnek.

⁸ Közlök: [Gyula] J. de Végh—[Károly] Ch. Layer: Tapis Turcs provenant des églises et collections de Transylvanie. Paris (1927). Pl. II. és Yvonne Brunhammer: Tapis d'Orient. Paris (1957). Pl. 20.

⁹ Wilhelm Bode—Ernst Kühnel: Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. 3. Aufl. Leipzig 1922. p. 46.

¹⁰ i. m. 46—47. l.

¹¹ i. m. 21. l.

¹² i. m. 47. l.

¹³ 463 × 206 cm.

¹⁴ i. m. Abb. 175. A szőnyeg típusnak egy különleges rajzbeli himzett utánzatát is említsük meg. Ez a „kézimunka” a zürichi Landes-museum-ban látható. Pontosan utánozza egy más technikában a fonadékos mértani díszes mintáját. A himzsen két családi címert és egy évszámot, 1533-at látunk. Közlök: K. Erdmann: Europa u. d. Orientteppich. Berlin 1962. p. 32. Ez a himzés — kétségtelenül — a szőnyeg-minta közkedveltségére utal.

¹⁵ i. m. 46. l.

¹⁶ Amikor rombuszról és oktagonról szólnak, ne a geometriából ismert, vonallal szigorúan rajzolt idomokra gondoljunk. Mi a török- és a közép-ázsiai szőnyeg mintáját kétüteműnek nevezzük, mert rajtuk a csürlő és az oktagon szinte törvényszerűen váltják egymást.

¹⁷ Brüssza szőnyegkészítő szerepét lehetőleg más anatóliai helységek vették át, úgy hogy ott később — feltehetőleg — már csupán selyem szőnyeget csomóztak.

¹⁸ E. Schmutzler: Altorientalische Teppiche in Siebenbürgen. Leipzig 1932. Tafel XI.

¹⁹ i. m. Abb. 82—83.

²⁰ i. m. Abb. 25.

²¹ i. m. 47. l.

²² R. Neugebauer—S. Troll: Handbuch der orientalischen Teppichkunde. Leipzig 1930. p. 18—19.

²³ „Erdélyi-futó”-nak is nevezhetjük.

²⁴ i. m. Pl. X.

²⁵ Venezia, Accademia.

²⁶ i. m. Tafel 11.

²⁷ Ser. X. No. 5.

²⁸ i. m. Abb. 42.

²⁹ A Turkomán-szőnyeg lappangása nemcsak a Bergamán, a Mértani díszű szőnyegen és amint látni fogjuk a kiállított Arabeszkben nyilvánul meg, hanem a kisázsiai népi szőnyegekben

olykor megdöbbenően szembevetendő, mint pl. a Jürükön. *Charles Grant Ellis* egyik tanulmányában (A Soumak-Woven Rug in 15th century english style. *Textile Museum Journal* 1963.) egy XV. sz.-i Szumak szőnyegből kiindulva következtet az Anatóliai- és Mameluk-szőnyegek Bergamaszerü változataira.

³⁰ Ezt mutatja be *J. Végh—Ch. Layer*: i. m. Pl. V. és *Y. Brunhammer*: i. m. Pl. 21.

³¹ A lényegében századokig nem változó kisázsiai üde színű Arabeszk-szőnyeg Arabeszk Oszmán-nak, vagy bár határozott bizonyítékunk nincs, hogy Usáknak készült volna, Arabeszk Usáknak is nevezhető. *H. Jacoby*: Eine Sammlung orientalischer Teppiche. Berlin 1923. p. 116. azt mondja az anatóliai Arabeszk-szőnyegről, hogy eredetét illetően két fajtája volna. Az egyik szorosan csomózott, bársonyos sörteű, szigorú vonalú kufi írást utánzó fonatos keretdíszes és a Bergamához áll közel. A másik laza csomózást s színezése a megszokott Usák-é. Nagy mennyiségben állították elő. A szőnyegkészítő nagyműhelyek az általuk festett gypjút „bedolgozóknak” adták ki csomózásra. Véleményünk szerint nincs sok közül a Bergamához. A korai Arabeszk-szőnyegek keretükben gyakran szalagfonatosak, ám a szalagfonat ebben az esetben nem helyet, hanem időt határozó; amint egyaránt csomózhatták szorosan vagy lazán ugyan abban a műhelyben. — A kisázsiai Arabeszk-szőnyeg Erdélyben kedvelt volt. (Ezt bizonyítja, hogy pl. a brassói Fekete-templomban 6 darabot találtunk.) A magyarországi főurak ravatal-szőnyegként is használták. A Magyar Nemzeti Múzeum három (ismeretlen mester) festményén is láthatjuk ezt a szokást megőrkítve (3. a-c. kép). *Ulrich Schürmann*: Orientteppiche. Wiesbaden, [1962]. p. 16. kifogásolja a „Holbein-szőnyeg” elnevezést, amelyet Bode és mások után három más-más típusú (Mértani díszes, Arabeszk és Bergama) szőnyegek közös elnevezéseként szokás használni. Azt ajánlja, hogy a legtöbbször piros alapú sárga rács-szerű díszűt nevezzük „rácsos”-nak, amelyet a mi szőnyegirodalomunk több mint félévszázada Arabeszk Holbein-szőnyegként jelöl. Schürmannnak teljesen igaza van, mert Holbein nem is festett ilyen szőnyeget. Először Lottonál jelenik meg képeken.

³² Amint azt *W. Bode—E. Kühnel*: i. m. 45. l.: „... in völlig eckige Formen erstarrte Rankenwerk...” után az 1935-ös kiáll. kat.-ban (17—18.) olvassuk.

³³ *Csernyánszky Mária*: Az Iparművészeti Múzeum török szőnyege a XVI. sz. elejéről. Magyar Múzeum 1945. 22—29. l. megemlíti, hogy a Múzeumnak 9 db kisméretű, többségében imaszőnyeg nagyságú Arabeszk-szőnyege van. Tanulmánya egy először 1962—63-ban kiállított Arabeszk-szőnyegről szól. Fűzzük hozzá, hogy az általa említett töredékhez hasonló ép berlini, szalagfonatos kerete smaragdöld alapú. Említsük meg azt is, hogy a ritka korai darabok közé tartozik a londoni Victoria and Albert Museum két (1. sz. 603—904.) Itáliából előkerült példánya, amelyek édes testvérei a Csernyánszky által ismertett bécsi, Tucher gyűjteménybelinek és az ugyancsak általa azonosított Gjergl- és Radvánszky-féléknek. — Az Arabeszk Oszmán-szőnyeg mintája mindig dualisztikus. Az egyik képeztelbeli oktagonban, a másik csúcsára állított rombuszban foglal helyet; egymásba ékelve, egymást váltó sorokban. A nyolcszögű motívum a berlini soronként háromszor, a mi fragmentumunkon, amint az egyik londonin is, kétszer. A csűrös minta viszont egy-egy sorban a berlinin kétszer, a miénken háromszor s a másik londonin egyszer fordul elő. — A mi kisméretű darabjainkkal kapcsolatban állapítsuk meg, hogy az Arabeszk-szőnyeg még inkább alkalmas annak a sajátos keleti művészeti felfogásnak a megfigyelésére, amit *K. Erdmann* a berlini Pohlmann-gyűjteményről írt cikkében (*Sammlung Pohlmann*. „Pantheon XVII. Jhg. 1944. p. 130.) a mi Indiai-szőnyegünkkel foglalkozva megállapított. Tundniillik, ha egy szőnyegfajta tükrének mérete megkisebbedik, a már egyszer megtervezett minta a belső térhez nem alkalmazkodik, hanem ugyanolyan nagy marad, mint a nagyméretű; helyesebben kivágással válik. (Az egészen kisméretű Arabeszkben a csonka minta szinte torznak hat.) A csomózó a mintát a tükröz méretéhez nem arányosítja.

³⁴ A képnek csupán egy részletét közöljük, s a szőnyegekre vonatkozókat éppen csak érintjük. (A képpel kapcsolatban mi azt tartjuk, hogy a Rudolf osztrák császár és magyar király által Perzsiába küldött és útközben több hetet Moszkvában töltő s ott Boris Godunov cár előtt megjelenő követtséget ábrázolja. A küldöttség a képen zsöllyében ülő nagy bajszú, hatalmas fejű, nagy orrú vezetőjében, kolozsvári házán egyik valószínű arcát ábrázoló, köből faragott dísz (közi *Veress Endre*: Kakas István. Budapest 1905. 72. l.) alapján Kakas István véljük felismerni. „Pompás volt a terem — olvassuk ú. 140. l. — amelyet képek és szőnyegek díszítettek.” A moszkvai Kremlben lévő teremről, amelynek padlóját szőnyegek borítják, ismerünk egy a Kremlben lévő miniatúrát a XVII. század második feléből, amelyen Mihail Fedorovics koronázási díszbédjét látjuk ugyanebben a teremben, de a padlón hiányoznak az értékes szőnyegek. Nyilván féltették az ételhulladéktól.

³⁵ Az anatóliai szőnyegnek ez a fajtája bizonyítja, hogy pl. a mellekesnek tűnő szín, a színben levő virág, inda, arabeszk mennyire fontos dekoratív ornamentum. A kiállított Kis-Usákkal közeli vonatkozást árul el a brassói Fekete-templombeli. Közi [Gy.] *J. Végh—[K.] Ch. Layer*: i. m. Pl. IX, valamint *Y. Brunhammer*: i. m. Pl. XVIII. is, aki XVI—XVII. sz.-nak jelzi. Hasonlót mutat be *K. Erdmann*: i. m. Abb. 145. és 1600 körülnek tartja.

³⁶ Hihetőleg egész korai, talán az 1600-as évek elején készült — annál inkább —, mivel még nincs benne értelmetlen, zavaró idegen elem.

³⁷ *Csernyánszky Mária*: Erdélyi szőnyegek. Szépművészet 1944. V. évf. 10. sz. tanulmányában 302—306. l. rámutat arra, hogy a török szőnyegek némely fajtája, mint pl. a Kis-Usák és az ún. Erdélyi, a perzsa könyvkötés által közvetített díszítő szerkezetet megőrizte.

³⁸ A besztercei (Bistrița) evangélikus templom tulajdona. Közli *E. Schmutzler*: i. m. Tafel 5.

³⁹ i. m. Abb. 76. — *Y. Brunhammer*: i. m. Pl. XXIV. is bemutatja, Bergamában készültnek véli és XVII. sz.-nak tartja.

⁴⁰ i. m. a Szépművészet-ben 304. l.

⁴¹ Az effajta arabeszk a Kis-Usák szőnyegen szinte kivétel nélkül szerepel.

⁴² Több egy imafülkés, ún. Erdélyi-szőnyeget ismerünk, amelynek boltozati felületén ugyancsak arabeszk díszlik. Ilyen pl. a nagy-szebeni Bruckenthal Múzeum gypjából csomózott XVI. sz.-i, szelid homokszin alapú szőnyege. Ezek éppen olyan elbűvölőek, mint az egymással szemben álló kettősfülkés, sarkaiban arabeszk „Erdélyiek”.

⁴³ 38. l. 76. sz.

⁴⁴ Az általunk „Oszlopos Erdélyi” névvel való meghatározást főképp azért tartjuk jogosnak, mert ez a klasszikus török szőnyegfajta szinte kivétel nélkül Erdélyben került elő. Az 1914-es kiállításon ebből az egyébként igen ritka, akkor „Hatoszlopos”-nak nevezett fajtából 28 db került bemutatásra. Akadt köztük nyolc- és négyoszlopos is, ami azt bizonyítja, hogy az elnevezés helytelen volt. Most is szerepelt a kiállításon egy régen hatoszlopos-nak, „Ladik”-nak jelzett kétoszlopos, helyesebben kétfülkés szőnyeg. — Nem egészen helytálló *Erwin Gans-Ruedin* elgondolása sem (Orientalische Meisterteppiche. Bern (é. n.) Orbis Pictus 16. Bd. amidőn az általa bemutatott (10. Tafel 1.) Oszlopos-Erdélyi „Siebenbürgen mit Säulen”-nek jelzi. Szó sincs róla. Ez a szőnyeg nem egy „Erdélyi”, amelynek mihrábjába oszlopot tervezett az iparművész. Kerete nem „Erdélyi”. Abban viszont igaza van, hogy nememes leszármazottja az ún. Erdélyi-nak. Amint látjuk Gans Ruedin utal Erdélyre, de mások is. Így *Robert de Calatchi*: Tapis d'Asie. Le Jardin des Arts. 1957. nov. 28—34. l. valamint *André Ferrier*: Initiation au décor rituel du tapis de priere. Connaissance des Arts 1959. III. 58—67. — Nem térünk ki bővebben — mivel külön tanulmányt igényel — az Oszlopos-Erdélyi szőnyegen is gyakran megfigyelhető különös mintára, amelynek alapján egy ún. Sárkányos-Erdélyi szőnyeg-típust képezzük. Ennek a szőnyegnek boltmezejében ti. rendszeren két vagy három pár sárkányt (főnixet?) látunk. A sárkánypár egyike sötét, a másik világos színezésű. Önkéntelenül, hiszen kínai szimbolikus állatok, a sötétség és világosság, az éjféli és a nappal, a nő és a férfi, a jó és a rossz küzdelmére gondolunk (8—10. kép). A jelképes értelmezett állatok feje, szájja, szeme, olykor füle, törzse, farka, lába határozott alakot öltve könnyen felismerhető. Minden esetre könnyebben, mint a Sárkányos Örmény-szőnyegen. Ez az úgynevezett szinte Yin-Yang értelmezé, helyesebben hozzá közeljáró szimbolikus állat nem csupán az „Oszlopos Erdélyi”, de az erre a szőnyegre jellemző rajzú, esetleg oszlop nélküli „Erdélyi” imaszőnyegen is előfordulhat. Két-két sárkány, rendszeren egy képzelt csűrös időmba szorított nyolcágú csillagot (Mohamed jelét), vagy az ún. Salamon pecsétjét körülölelve őriz. A boltmező közepén levő harmadik pár pedig virágot, életfát, sakktabla mintát, homokórát (drágakövet, talizánt) övez. Sárkányos-Erdélyi szőnyegnek (hangsúly az Erdélyin) azért nevezzük, mert annak idején *A. U. Pope*: The myth of the Armenian dragon carpets. Jahrbuch d. Asiatischen Kunst. II. 1925. p. 147. is, nagy feltűnést keltő felfedezése alapján az Örmény-szőnyeg egyik típusát Sárkányos Örmény-szőnyeg-nek nevezte el. A kisázsiai szőnyegekben a többé-kevésbé absztrakt sárkányokat eddig nem figyelték meg, s így az irodalom sem foglalkozott vele. A mi ezirányú megfigyelésünk azért is fontos lehet, mert azt a tévhítet, hogy a kis-ázsiai szőnyegen figurális dísz — vallási okokból — nem alkalmaztak némiképp cáfolja, hiszen az ábrázolás absztrakt.

⁴⁵ *E. Schmutzler* közli i. m. Tafel XXXV.

⁴⁶ 169 × 125 cm.

⁴⁷ Leíró lajstr. 290. sz., valamint *Végh—Layer*: i. m. Pl. 26.

⁴⁸ Páratlanul szép, közel 20 darabból álló Ladik-szőnyeg gyűjteménye volt Kernstock Károly festőművésznek, aki feleségével, Telcs Gina szobrászművésszel kiváló hozzáértéssel gyűjtött szőnyeget és kerámiát. A Ladik mindig imaszőnyeg. (Több imafülkés ún. családi ladik szaf-ot is ismerünk.) A mihrá rajta ritkán szabályos. Az imafülké fölötti térben (gyakran firzben) elhelyezett tulipán, vagy liliom-sor (amelyek az „életfát” is jelenthetik) lehet egészen absztrakt is. (A Ladik-szőnyeget szabatosan írja le *Preben Liebetrau*: Orientteppiche in Farben. Berlin 1963. p. 133.)

⁴⁹ *Végh—Layer* (i. m.) yordes-nek írták; a francia irodalomban ma ghiordes; Az Iparművészeti Múzeum 1914, 1924, valamint 1935-ös katalógusában jordes, az utolsó kiállítás felírása a török betűszerinti átírást használja, vagyis: gördesz.

⁵⁰ 2. évf. 1943.

⁵¹ i. m. Abb. 163.

⁵² i. m. Tafel 40—41. (*U. Schürmann*: i. m. p. 21. egy aransárga

színű páratlan szép Erdélyi Jordsesz mutat be, amelyet ugyancsak Jordsesznek nevez.)

⁵³ Nálunk, főleg a múlt század végén a Kulá-nak egy sablonos, konokul ismételt unalmas mintájú, olykor tiznél is több keskeny keretsávok egyszerű fajtája, az ún. Szalma-Kula fordult elő a kereskedelemben. Leszövé szála rendesen sárga. Disztelen imafülkék kármínpiros, vagy a Csillagos-Kula mennykártpitot utánozó indigókékje.

⁵⁴ Az „alligátoros keret” elnevezés az angol és amerikai szőnyegkereskedők zsargonja. Néha írásnak is nehezen minősíthető, gyakran inkább növényi, állatosnak (alligátornak) azonban sohasem tartható mustra.

⁵⁵ A Kula-szőnyeg nemigen fordul elő Erdélyben. Magyarázata abban keresendő, hogy ez az imaszőnyeg-fajta, amelyre régebben a halottat kiterítették és évfordulókkor a sírokra terítették, némiképp kegyelet tárgyat képezi; lehetőleg nem válnak meg tőle, s a család őrzi. Nálunk is szokás volt a középkorban, hogy az elhunyt sír-emlékét a halálozás évfordulóján szőnyeggel díszítették. (Erdélyi: Magyar történelem. Bpest., [én.] I. k. 190. l.) De meg ennek a szőnyegnek kibontakozási ideje a XVII. sz. vége, amidőn már mind kevesebb szőnyeg kerül Erdélybe. A brassói Pekete-templom egy pompás Jordsesz és Kula behatású Háromszlopos (ún. Oszlopos-Erdélyi) szőnyeget E. Schmutzler (i. m. Tafel XXXV.) Háromszlopos Ladik-nak nevezi. A Kula jellege ti. olykor elmosódik, különösen ha Jordsesz hat rá, vagy fordítva.

⁵⁶ Ennél a satnya, „fattyú” szőnyegnél pontosabb rajzú, határozottabb színezésű effajta is ismerünk, amelyen az Erdélyi imaszőnyegről ellesett minta tisztábban jelenik meg. H. Jakoby (i. m. Tafel 40–41) hajlik arra, hogy Kulában készültnek tartsa.

⁵⁷ A jelkép a szőnyegen legtöbbször menekülés a tények, a valóság elől. A szimbólum gondolatformáló erejét a szőnyeg tervezője tudatosan felhasználja.

⁵⁸ A keleti szőnyeg az ilyen népi, kisműhelyben készült szőnyeg révén nyer polgárjogot és kezd a XIX. sz. közepén Nyugaton mindinkább közkedvelté válni.

⁵⁹ Am tévedés lenne, ha ezeket a jelkép révén az élet értelmét felfedő szőnyeget „idiomának” tekintenők. Eredetüket nem tudjuk, bár egy-egy díszítő elemük a Kulán, a Jordseszen, vagy még régebbi szőnyegen is előfordul.

⁶⁰ A késői készítmények (ti. még ma XIX. sz.-ban is csomózták) inkább neobarokk jellegűek.

⁶¹ Fehér alapú szőnyeget Keleten szinte minden időben csomóztak. Közkedvelt volt. Gondoljunk az ötven év előtti kedves fehér alapú, kékmintás Kínai-szőnyegekre, vagy a XVI. sz.-i Perzsákra és különösen ma a berlini Staatliche Museen (egykor a génuai zsinagóga) XVI. sz. első felében csomózott nyugat-perzsiai figurális szőnyegére, vagy a budapesti Hatvani Ferenc-gyűjtemény nem sokkal később készült, az Éjden ábrázolni akaró gyönyörű fragmentumára. Sajnos, a világháború alatt az első részben megsemmisült, utóbbi ügylehet valahol lappang.

⁶² i. m. 44. l.

⁶³ Például 1914-ben az Iparművészeti Múzeum 20 Madaras, 5 Golyós, és 2 Teknőcös Fehér alapú szőnyeget állított ki.

⁶⁴ i. m. 44. l.

⁶⁵ i. m. 44. l.

⁶⁶ i. m. 19. l.

⁶⁷ Az Amur melletti puszták nomád mongol népe Dzsingisz-kán vezetésével előzőnli a mohamedán világot. A kínai művészetet átplántálva a XIII. sz.-tól kezdve döntően befolyásolja az iszlám ízlést, amelynek nyoma hét évszázad óta fellelhető a Kelet művészetében s így a szőnyegen is. Ez úton kerül a kínai sárkány, a teknőc, a Buddha-golyók, a felhőfoslány, a villám stb. a kisázsiai művészetbe.

⁶⁸ A Fehér alapú Usák-szőnyegen a perzsa rendszerű kompozíció hatása kevésbé ismerhető fel.

⁶⁹ i. m. 44. l.

⁷⁰ 1914. évi kiáll. leíró lajstr. 47 és 49. sz.

⁷¹ i. m. 44. l.

⁷² 1914. évi kiáll. leíró lajstr. 25.

⁷³ i. m. 19. l.

⁷⁴ 1935. évi kiáll. kat. 6.

⁷⁵ olykor U.

⁷⁶ Gondoljunk Hugo van der Goes „A paradicsomi bűnbeesés”-t ábrázoló (Wien, Kunsthistorisches Museum) kis képére, amelyen a kigyó tkp. asszony fejű, négy lábú sárkány.

⁷⁷ Láthattuk Londonban az „Exhibition of Persian Art”-on 828/d. számon.

⁷⁸ Közli E. Schmutzler: i. m. Tafel VII.

⁷⁹ Szinte csupán lapszéli jegyzetnek szánjuk, hogy a Jordsesz és Kula frizében gyakran megtaláljuk a kérdéses szőnyeg tükrében főmotívumként előforduló olyannyira egyező kigyózó (sárkány) idomot. Amint a kézikönyvekben (pl. J. Örendi: Das Gesamtwissen über antike u. neue Teppiche des Orients. Bd. II. 318.) oly sokszor reprodukált, tevékaravánnal díszített Jomud-táska keretében is ott a madárszerű stilizált sárkány, amely „védi a nagy utat járót”. Amint látjuk, ezzel a megbeszélésünk tárgyát képező motívummal nem csupán a kifejezett „sárkányos (madas)” szőnyegekben találkozunk. Például a berlini Staatliche Museen-ben lévő egy 1600 tájáról való ún. Damaszkuszi-(közlelebről megnevezett Rhodosi)

szőnyegen is megtalálható. Tudniillik a szélesebb keretsáv külső és belső szegélyét „sárkányos (madas)” motívum díszíti. A szőnyeg nagy irodalmából csak az elsőt, W. Bode, Ein altpersische Teppich in Besitz der Kgl. Museen zu Berlin. Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlungen, XIII. 1892. p. 123. említsük. — Hasonló motívum fordul elő egy nyugat-kaukázusi ún. Kertes-szőnyegen, amelyet 1700 körül csomózhattak. A szőnyeg közepén levő, vízmedencét ábrázoló négyszögletes részt ugyancsak „sárkányos” keret övezi. (Közli R. Neugebauer—S. Troll: i. m. Tafel 14.) — Kiegészítésül említsük meg H. Wulff: Collection of oriental carpets and rugs belonging to H. W. Copenhagen 1934. könyvét, amelyben (Pl. 13.) egy több szempontból rendhagyó fehér alapú exotát láthatunk. Ennek a szőnyegnek három oldalán a keretszalag hullámvonalas rajzú, míg a negyedik oldal szalagjában rozetták, palmetták. Tükrében a megszokott „sárkány” (madár)-motívum, azonban részben hatszegletes idomná, részben felhőszalaggá alakítva.

⁸⁰ Méretük nagyjából 200 × 110 cm

⁸¹ 1914. évi katalógusban 37. sz.

⁸² i. m. Pl. VI. — A berethalmi ref. templom ezen fragmentumát Brunhammer i. m. Pl. XXIII. tévesen, mint az Iparművészeti Múzeum tulajdonát közli.

⁸³ 213 × 146 cm

⁸⁴ Az Iparművészeti Múzeumban 1931-ben (kat. 539. sz.) szerepelt (svéd magántulajdonból) egy Fehér-Usák-nak mondott (282 × 190 cm méretű sárkányos) szőnyeg. Tükrében négyszegletes térben latin felírással lengyel (egyesek szerint tévesen erdélyi) püspöki címer látható.

⁸⁵ Kat. 58. sz.

⁸⁶ i. m. Pl. VII.

⁸⁷ i. m. 70. Abb. 150.

⁸⁸ i. m. Tafel 22.

⁸⁹ Jacoby: i. m. 79. l.

⁹⁰ 2. évf. 1943. 283. l.

⁹¹ i. m. 85. l.

⁹² 1914. évi kiáll. kat. 86.

⁹³ 1914. évi kiáll. kat. egyiket a 25. másikat a 86. oldalon tárgyalja.

⁹⁴ i. m. 99. l.

⁹⁵ Ezeknek a szőnyegeknek a fehér alapszíne később esetleg sárgás patinát kap.

⁹⁶ Jacoby: i. m. Tafel 23. bemutat egy XVI. sz.-i Kisázsiai-szőnyeget, amelyen a „csi” és a „csintámáni” a keret díszét képezi. A „csi” rajta szögletes, olyan mint a W betű.

⁹⁷ i. m. 86. l.

⁹⁸ levélbeli közlése.

⁹⁹ Timur címerében szerepel a három golyó, a „csintámáni”, (mint a Mediciekben, ahol a golyók száma esetleg 5 vagy még több). Az említett pacskolat szerintünk egy nagy, feltehetőleg 1500 után készült követség része és Tamerlant ábrázolja.

¹⁰⁰ 1914-ben kiállítva 306. sz.

¹⁰¹ A népi szőnyeget érdemes figyelemre méltatni, mert rajza, színe szőnyegbe csomózott gondolat, érzés, vágy, álom.

¹⁰² A Kreml-beli fogadást ábrázoló, már említett képen egy háromszegletű mihrábos imaszőnyeget is találunk. Ez a szokatlan rajzú imafülkés szőnyeg a XVII. sz.-ban úgy látszik gyakran előfordulhatott, sőt egyes helyeken később is közkedvelt lehetett, mert egy ilyen XIX. sz.-i zöldeskék mihrábos szövött imaszőnyeg a kiállításon is szerepelt.

¹⁰³ Különös, hogy minden — az igazhívó számára a mennybejutást jelentő — lépcsőn egy-egy apró keresztet fedezhetünk fel.

¹⁰⁴ W. Bode—E. Kühnel: i. m. Abb. 60.

¹⁰⁵ i. m. Abb. 157.

¹⁰⁶ 87. l.

¹⁰⁷ i. m. Tafel I—II.

¹⁰⁸ i. m. Abb. 157.

¹⁰⁹ i. m. Tafel XIX.

¹¹⁰ 8. l.

¹¹¹ L. J. keresett ki népi kerámiagyűjteményéből számunkra egy szép példányt. Tévedés arra gondolni, hogy Buddha jele, a három gyöngy a tatárjárás idejéből maradt ránk. Szerintünk a szőnyegekről került népi korsóinkra, bár XVI. sz.-i kis-ázsiai török csempén is előfordul (lásd Jacoby: i. m. 86. l.) a csi és a csintámáni; gölöncséink onnan is eleshettek.

¹¹² A keleti szőnyegek hatását talán legérdekesebb a kolozsvári, debreceni és nagyszombatú könyvkötéseknek megfigyelni. Gyakran az „Erdélyi-szőnyeg” beosztását, máskor — a pergament kötések — mustárit és színeit fedezzük fel.

¹¹³ Régi olasz írásokban gyakran „Tappeti damaschini”-nek nevezték a keleti szőnyeget.

¹¹⁴ F. Sarre: Die ägyptische Herkunft der sogenannten Damaskus-Teppiche. Zeitschrift für bildende Kunst XXXII. 1921. pp. 75—.

¹¹⁵ Magyarázata abban található, hogy damaszkuszi kereskedőtől vásárolták. A kiállított szőnyegek között a nagyon kopott kis Damaszkuszi-szőnyegünkhöz hasonlóak voltak azok a szőnyegek (mértben természetesen nagyobbak), amelyekkel a velencei köztársaság 1520-ban Wolsey bihorost megvesztegette. A Signoria 1000 ducátot fizetett a szőnyegért.

¹¹⁶ B. Scheunemann: Das Papyrusmotiv auf ägyptischen Teppichen der Mamluken-Zeit. Die Kunst des Orients 1955. H. 3.

¹¹⁷ A barokk időkben csomózták. Vajon a nyugati stílus nem befolyásolta?

¹¹⁸ A rokonság nem csupán az azonos színekben, nemcsak az egyező kivitelezésben (E. Flemming: Die Technik d. ägyptischen Teppiche. Jahrbuch d. asiatischen Kunst I. 1924. p. 24.) és anyagban nyilvánul meg, de a két szőnyegfajta egymást szinte kiegészíti. Míg az egyik kompozíciója szigorúan merev, a másiké könnyed, szellemes.

¹¹⁹ Valóban szultáni manufaktúrában készülhetett, csak nem Kisásziában, hanem Egyiptomban.

¹²⁰ K. Erdmann: i. m. 45–49. I. Egész kimerítően ír az Ottomán-szőnyegről E. Kühnel, valamint a technikai kérdéseiről L. Bellinger: The Textile Museum Catalogue Raisonné Cairene-Rugs and others technically related 15th Century–17th Century. Washington 1957.

¹²¹ A III. Murád szultán által 1585-ben Kisásziába, talán Brüsszába telepített 11 csomózó olyan szőnyegeket készített, amelyek alapszála selyem. Kivétel az az egyetlen ránk maradt csillámló színű, lobogó fényű (sörtéje is selyem) „Damaszkuszi”, (amely a Mameluk-szőnyegek mintáját követi – a legenda szerint – egykor a Zrinyiek tulajdona, onnan került az osztrák császári-ház, majd az Österreichisches Museum, für angewandte Kunst birtokába), amelyről Bode-Kühnel-ék könyvében azt olvassuk, hogy: „Kelet művészetének csodája.” Felmerülhet természetesen az az eset is, hogy egy vagy több Egyiptomba visszatért csomózó Brüsszából hozott selyemből csomózta Kairóban.

¹²² K. Erdmann: Kairiner Teppiche I–II. „Ars Islamica” V. 1938. (179–) és VII. 1940. (55–)

¹²³ Nekünk egy – mondjuk így – negatív bizonyítékunk is van: A török megszállás alatt minden olyan szőnyegfajta, amely Kisásziában készült, nálunk piacra került. Így, ha a „Damaszkuszi”-t ott csomózták volna, minden bizonnyal hozzánk is eljut, de sem templomainkban, sem főúrak gyűjteményeiben nem találkoztunk vele. Ellenben – és ez álláspontunkat némileg igazolja – az Iparművészeti Múzeumnak van egy Erdélyben talált, Sigerus Emil nagyszabedű gyűjtőtől szerzett nagy értékű, öt darabból álló hiányos elnyűtt Brüssza fragmentuma, amely kiállításainkon többször szerepelt. A bemutatókon tévesen határozták meg. 1914-ben (kat. sz. 179), 1924-ben (kat. sz. 152), 1935-ben (kat. sz. 64) selyemből csomózott Kétoszlopos-Jordesz imaszőnyegként mutatták be. Végh-Layer i. m.-ben (pl. XX) ugyancsak Jordesz-nek mondják. – A török szőnyeget általában színbeli ellentét jellemzi. A Jordesz színezése erős és határozott; rajza is markáns. Néha ezt kívánják enyhíteni, pl. a füleke széleiről benyúló virágzálakkal. (Neugebauer–Troll: i. m. 31. l.) A Brüssza tónusa viszont enyhe és rajza felülmúlhatatlanul finom. Arra nincs precedens, hogy egyiptomi munkások Brüsszai szőnyeget selyemből csomóztak volna. A mi szőnyegtöredékünk sem képezhet kivételt. Sörtéje nem, csupán felvető szála selyem. Hivatkozzunk Erdmannra, i. m. 49. l.: „In der Knüpfung kommt Seide nicht vor, Broschierung ist unbekannt.” Valamennyi Brüsszai perzsa (szenné) és nem török (jordesz) csomós, annál inkább mert, mert Jordesz csomózással a rendkívül finom mintát nem is tudták volna kivitelezni. Testvér darabját megtaláljuk Bécsben (Österreichisches Museum für angewandte Kunst és Lichtenstein-gyűjtemény), Londonban (South Kensington Museum), valamint Berlinben (Staatliche Museen) két példányt is. Sörtéje – természetesen – egyiknek sem selyem. – Jegyezzük meg itt: a Jordesz – néha úgy tűnik – utóda a Brüsszaiak. Ezt azonnal észrevesszük a keretben levő, a Jordeszben igen gyakori perzsa eredetű, de Brüsszán át érkezett herátis mintán ugyanitt a székfű, jácint és tulipán díszeken. A Jordesz tükrében oszmán-brüsszai eredetű a mozaikkal ékes oszlop, valamint a boltmező ágas-bogas dísz, amely könnyen alakulhatott arabeszkké.

¹²⁴ Azonban egy másik evidenciára is gondolhatunk. Már Timur Lenk idejében, amikor Kisásziát nagyrészt meghódítja, érintkezik Egyiptommal, majd, amikor Egyiptom a mongoloknak behódol, feltehető a művészeti találkozás, a tatár, perzsa közvetítés Kairó felé. Lehet, akkor honosodik meg Egyiptomban a perzsa (szenné) csomózás, amely minden ott készült (Mameluk- Ottomán-, valamint vele kapcsolatos) szőnyegeknél, Brüsszainak és a Rodoszi négyzetes beosztásának olyannyira jellemzője.

¹²⁵ Jacoby: i. m. Tafel 71. szőnyegének sarokdíszceivel csaknem teljesen azonosak.

¹²⁶ 215 × 138 cm

¹²⁷ Éber László: Giergl Kálmán gyűjteménye. Magyar Iparművészet X. 1907. 91–92. l.

¹²⁸ kat. sz. 154.

¹²⁹ kat. sz. 50.

¹³⁰ i. m. Abb. 135.

¹³¹ i. m. Abb. 94.

¹³² i. m. 91.

¹³³ kat. 121. sz.

¹³⁴ kat. 45. sz. és XV. t. A Kirmann-szőnyegeknél, főleg a legújabbaknak jellege nem egyszer indiai. Hivatkozunk pl. Armen E. Hangeldian által (Les Tapis d'Orient. Paris (196?) T. XIV.) bemutatott ciprusos, pávás, vázás, „mille-fleurs”-ös motívumú szőnyegre.

¹³⁵ Művészettörténeti és kultúrháztörténeti szempontból fontosnak tartjuk megemlíteni, hogy hazánkfia Stein Aurél ázsiai utazó közeli

rokona Stein Vilmos már jóval az 1900-as évek előtt nagy hozzáértéssel vásárolt Keleten szőnyegeket. Különösen kedvét lelte az antik szőnyegekből. A Hatvány-gyűjtemény világhírűvé vált XVI. sz.-i figurális Perzsa-szőnyeg töredékét is ő szerezte. (Hatvány Ferenc közlése.) Az erdélyi gyűjteményekből is számos darabot vásárolt, amelyek azonban – sajnos – nagyrészt külföldre kerültek. A Stein Vilmos és fia cég a keleti szőnyegekről két kis brossurát (A keleti szőnyeg története. Budapest é.n. és Perzsa-szőnyegek. Budapest é.n.) is adott ki. Stein ezenkívül konstantinápolyi zsidó és örmény csomózókat biztatott hazánkban való letelepedésre. Ezek eleinte mint szőnyegjavítók működtek, később kereskedők lettek. Egy másik szőnyegkereskedő cég, Sparber és Schwalbe, az első világháború előtt kizárólag – főleg Erdélyben felkutatott – antik szőnyegekkel kereskedett. Ők és Stein keltették fel a magyar gyűjtők, így Szalai Imre, Radisics Jenő, körösői Kriesch Aladár, Keszler József, Ráth György, Bakonyi Károly, Beer Lajos, Majovszky Pál, Munkácsy Mihály (egy pompás Jordesz-e Szőnyi István özvegye birtokában volt), Fadrusz János, Giergl Kálmán, Bárczi István stb. érdeklődését az antik keleti szőnyeg iránt. Művelődési szempontból nem tartjuk érdektelennek ehhez hozzáfűzni a keleti szőnyeg vásárlásának módját az 1900-as évek táján. A magyar szőnyegkereskedők közül többen utaztak ebből a célból Keletre. Nem egy közülük valóságos karavánt szervezett, s Kisázsia belséjébe, a Kaukázusba, sőt Iránba is eljutott. Voltak, akik a konstantinápolyi bazárok vagy két tucat szőnyegest kerestek fel, míg mások, ha híret vettek, hogy Piumbéba egy-egy szőnyeggel tömött vitorlák érkeztek, odasiettek ilyen irányú szükségletüket beszerezni. Itt a szőnyegeket bálákban árusították. A Néprajzi Múzeum egykori igazgatója Seemayer Vilibald elmondotta, hogy a Múzeum részére itt vásárolt kerámiát, textiliát stb. Ezeket az otromba zsákokba varrott szőnyegeket előre senki sem nézhette meg, s értük, „zsákba-macska” módon 100–300 koronát is elkértek. Mások a bálákat elárverezték. A bálák kinyitásokakor akadt olyan, akinek kedvezett a szerencse; kitűnő, jó szőnyegekkel nyereségre tett szert. De az is megtörtént, hogy a kereskedő bosszúságára a bálába egy ócska Jordesz, egy nem ép Ladik, régi Iráni, egy rossz állapotban levő Mudzsar, vagy egy Kaukázusi is került. Ezeket, a ma esetleg kincseket érő szőnyegeket, a vásárlással megbízott fillérekért szerezte hette meg a magyar múzeumok számára.

¹³⁶ i. m. 53. Abb. 104.

¹³⁷ i. m. Abb. 864.

¹³⁸ Ser. VI. No 6.

¹³⁹ Werner Grote-Hasenbalg: Teppiche aus dem Orient. Leipzig (1936). 21. Tafel 28.

¹⁴⁰ i. m. 18. l.

¹⁴¹ Érdemes a bécsi Kunsthistorisches Museum-ban levő kis Memling triptichon középső részén a Madonna trónja alatti, vele egyező medaillonos beosztású szőnyeggel összehasonlítani.

¹⁴² kat. 308–309. sz.

¹⁴³ Hogy a kehely miként kerül erre a szőnyegre, sejtjük: nem mohamedánok, hanem örmény keresztények készítették. Az a feltevésünk, hogy a kalász (tölgylevélnek is mondják), a kehely ill. borospohár minta a régi örmény szőnyegekről került a népi kaukázusi szőnyegekre – nem alaptalan a csupa ősi keresztény jelkép.

¹⁴⁴ i. m. Tafel 55.

¹⁴⁵ Ez a szép szőnyeg azonban meg sem közelíti azt a nagyszerű Sárkányos Örmény-szőnyeget (A Szent István Bazilika ún. Szent Jobb szőnyegét), amely – túlzás nélkül mondhatjuk – világviszonylatban is remekmű, s amelyet a Bazilika vezetősége az esztergomi Keresztény Múzeumban helyezett letétre.

¹⁴⁶ Ennek a szőnyegfajának a tervezője egy új típust hívott életre. Olykor csupán akkora, mint a jelenleg kiállított (138 × 203 cm), máskor, a XIX. sz. végén 30 m²-es, vagy még nagyobb méretű.

¹⁴⁷ Az újabb, a XIX. sz.-ban készült szőnyegek ismertetését, bár esztétikai szempontból egyik-másik méltatást érdemelne, gyakran mellőzzük, noha teljes mértékben igazat adunk K. Erdmannak, aki a frankfurti „Kaukázusi szőnyegkiállítás” (1962) katalógusát kísérő soraiában azt hangoztatja, hogy a szőnyegtudomány kutatói és a gyűjtők mindaddig nem vették komolyan a XIX. század szőnyegét. És valóban ezek a szőnyegek „terra incognita”. A helyzet azonban az utóbbi időben sokat változott, különösen amióta a kiváló tudós, S. Dimand, a Metropolitan Museum of Art volt igazgatója néhány évvel ezelőtt (1961?) a New York-i Asia House Gallery-ben a mindent felülmúló „Peasant and nomad rugs of Asia” kiállítást megrendezte. Nem kisebb sikere volt a torontói (Kanada) The Royal Ontario Museum, M. Kálmán nagyrészt XIX. sz.-i szőnyeg-kollekciójának (1958), amelynek katalógusában A. D. Tushingham, K. Brett és M. Kálmán a XIX. sz.-i szőnyegeket méltatja. Ezekkel a XIX. sz.-i szőnyegekkel kapcsolatban eddig jóformán csak néhány művelt szőnyegkereskedő hozzájárására voltunk utalva. A megindult érdeklődés a művészettörténetnek számára nagy kutatási lehetőséget kínál.

¹⁴⁸ 90 × 238 cm

¹⁴⁹ Ez is a Giergl-gyűjteményből került az Iparművészeti Múzeumba.

¹⁵⁰ 1924. évi kiáll. kat. 150. sz. 1936. évi kiáll. kat. 37. sz. XII. t. (183 × 132 cm).

¹⁵¹ i. m. 90. 156. kép.

¹⁵¹ 138 × 203 cm. Az 1924. évi kiállításon a 149. az 1936-on a 40. sz.-on szerepelt.

¹⁵² A márványlépcsős, alabástrom falú, mámorító levegővel, fűszeres illattal telített palotákba illett az effajta szőnyeg, amelyen a mogul nagyurak, a nagyszemű hercegnők és háremhölgyek heverték. Gyönyörű indiai miniatúrákon — teraszokon, ahová nem hallatszik a korgó gyomrú, piszkos koldusok siráma — sokszor láthatjuk kiterítve a kincseket érő luxusszőnyegeket.

¹⁵³ K. Erdmann a már idézett Pohlmann-gyűjteményt ismertető tanulmányában megjegyzi, hogy a mienkhez hasonló darabot talált a gyűjteményben. (Ugyancsak XVII. sz.-i Indiai-szőnyeg 125 × 250 cm méretű, gyapjúból csomózott.) A mienkről (Lsz. 14912) azt írja, hogy publikálatlan. A két szőnyeg valóban egy típusú, méreteik is kb. egyezik. Az Iparművészeti Múzeum szőnyege teljesebbnek tűnik annál inkább, mert a berlini tükreben a minta az egésznek csupán kivágása. Kerete is egyszerű, ami még a szegélyes, keskeny keretsávokban is szembetűnő. Ennek az indiai szőnyeg-fajtának szépségét feltáró kis darabunknak több nagyobb és tökéletesebb példányát ismerjük. Így a bécsit (Österr. Museum für angewandte Kunst), közlik F. Sarre—H. Trenkwalder: *Orientalische Teppiche*, Leipzig—Wien 1926—28. Bd. I. Tafel 34. és a New York-i Metropolitan Museum of Art példányát uo. Bd. II. Tafel 56. Tudomásunk van arról, hogy az angol Duke of Buccleugh and Queensberry-gyűjteményben is van egy ilyen indiai szőnyeg, amely a Victoria and Albert Museum kiállításán szerepelt. A müncheni Ausstellung mohamedanischer Kunst (1919) katalógusa a 176. sz. alatt bemutatja a londoni Spanyol gyűjtemény példányát. Az isztambuli Türk ve Islam Eserleri Müzesi-ben is van ilyen egyszerű indiai szőnyeg. A nagyszabású New York-i darab imponáló méretű (923 × 328 cm). Valamelyik mogul uralkodóé lehetett. Dekoratív szépsége, gondos

technikai kivitelezése, az anyag finomsága, a szabatos kompozíció, a sajátos színezés az indiai kényurak ízlése. A nagyarányú alkotás elárulja: ott készült, ahol a szőnyeg szükséges adottságai hiányoznak. India idegen talaj a csomózott szőnyeg számára. Csupán erős szak és óriási anyagi áldozat árán jöhetett létre ilyen egyszerű szőnyegművészet. A délkelet-iráni szőnyegművészet, amellyel kapcsolatos, itt gyökértelen. Látszatra kétségtelenül ragyogó szépek, pompásak, a szemnek jóleső, meleg színű, eklektikus munkák, de hiányzik belőlük a szuggesztív, meggyőző, alkotó erő.

¹⁵⁴ Először az 1924. évi kiállításon kat. 151. sz. alatt, az 1936. évin a 42. sz. alatt ill. XIV. táblán.

¹⁵⁵ Pantheon XVII. Jhg. 1944. Abb. 173.

¹⁵⁶ i. m. Abb. 1035—1039.

¹⁵⁷ John Kimberly Mumford: *Orient rugs*. London 1901. Plan XVII.

¹⁵⁸ Ma, amikor a homályosnak tűnő allegorikus jelű egyszerű népművészeti alkotásról már sok mindent tudunk, a nagyon elterjedt Kaskai szőnyegcsoportozáshoz tartozó nomád, vagy félnomád készítményű geometrikus jellegű Szirázról, nem értjük miért minősíthették ezt az indiai imaszőnyeget 1900 táján még délperzsiainak. A Sziráz is sötét alapú és hacsak nem csikos (a bemutatón ilyet is láttunk) úgy akkor tipikus, ha geometrikus medaillonos, szegletes, szinte felismerhetetlenségig stilizált virágos és csillagos mintájú. Ezenkívül majdnem minden Sziráz állatfigurás. Sziráz-ban nem is készült említésre méltó imaszőnyeg.

¹⁵⁹ E. Kühnel: *Indische Miniaturen*. Berlin (é. n.) Tafel II. Szerző a miniatura keletkezését 1610-re teszi.

¹⁶⁰ Valóban olyan nemesen egyszerű, mint a Delhi-i Dsamma-csacet bejárata, amelyhez a dekorációtól eltekintve hasonlít is.

¹⁶¹ i. m. 22.

KÉPEK JEGYZÉKE

1. Mértani díszű (Holbein) szőnyeg. Kisázsia, XVI. sz. Fragmentum. Nagyszeben (Sibiu), Brukenthal Múzeum
2. Mértani díszű kisázsiai szőnyeg. XVI. sz. Ismeretlen olasz festő miniatúráján. Róma, Vatikáni könyvtár
- 3a—b. Arabeszk kisázsiai szőnyeg. Részlet ismeretlen, magyar, XVII. századi festő, Illésházi Gábor, valamint Illésházi Thurzó Ilonát a ravatalon ábrázoló képéről. Budapest, Nemzeti Múzeum
- 3c. Arabeszk keretű anatóliai szőnyeg. Részlet ismeretlen mester (XVII. sz.), Illésházi Gáspárt a ravatalon ábrázoló festményéről. Budapest, Nemzeti Múzeum
4. Arabeszk szőnyeg. Kisázsia, XVII. sz. Részlet Gonzales Coques (1614—1684), Előkelő antwerpeni család c. festményéből. Budapest, Szépművészeti Múzeum
5. Holbein-, Erdélyi-, Kis-Usák- és egyéb kisázsiai szőnyegek ismeretlen XVII. sz.-i festő, Követség fogadása a Kremlben c. képén. Budapest, Nemzeti Múzeum
6. „Erdélyi-szőnyeg”. Kisázsia, XVI. sz. vége? Brassó, Fekete templom
7. Oszlopos-Erdélyi imaszőnyeg. Kisázsia, XVII. sz. Budapest, Iparművészeti Múzeum
8. Sárkányos-Erdélyi imaszőnyeg. Kisázsia, XVII. sz. Budapest, Iparművészeti Múzeum
9. Sárkányos-Erdélyi imaszőnyeg. Kisázsia, XVII. sz. Budapest, Iparművészeti Múzeum
10. Sárkányos-Erdélyi imaszőnyeg. Kisázsia, XVII. sz. (Részlet) Budapest, Iparművészeti Múzeum
11. Dzsímirdzsi-kula. Anatolia, 1800 körül. Budapest, Iparművészeti Múzeum
12. Sárkányos (madaras) fehér alapú szőnyeg. Kisázsia, XVII. sz. Fragmentum. Berethalom, ref.-templom
13. Sárkányos (madaras) mintás perzsa selyemszövet. XVII. sz. London, Victoria and Albert Museum
14. Sárkányos (madaras) szőnyeg. Kisázsia, XVII. sz. (Fragmentum) Budapest, Iparművészeti Múzeum
15. Sárkány-díszű szőnyeg. Kisázsia, XVII—XVIII. sz. Segesvár, plébánia templom.
16. Teknőcös fehér alapú szőnyeg. Kisázsia, XVII. sz. Budapest, Iparművészeti Múzeum
17. Csintamáni (golyós) fehér alapú imaszőnyeg. Kisázsia, 1700 körül. Budapest, Iparművészeti Múzeum
18. Csi és csintamáni díszű fehér alapú szőnyeg, felhőszalagos kerettel. Kisázsia, XVII. sz. Firenze, Museo Bardini
- 19a—b. Csintamáni díszű erdélyi korsók. XIX. sz.
20. Felhőszalag díszű erdélyi párnavég. XIX. sz.
21. Mir-i-bóta mintás erdélyi lepedőszél. XIX. sz.
22. Csi és csintamáni díszű Újabb Oszmán-szőnyeg. Kairó, XVII. sz. Budapest, Iparművészeti Múzeum
23. Kirmán szőnyeg részlete. Irán, XIX. sz. Budapest, Iparművészeti Múzeum
24. Állatos-szőnyeg. Északnyugat-Perzsia, XVI. sz. közepe. (Fragmentum) Budapest, Iparművészeti Múzeum
25. Indiai-szőnyeg. India, XVII. sz. Budapest, Iparművészeti Múzeum
26. Indiai (selyemből csomózott)-imaszőnyeg. India, 1600 körül. Budapest, Iparművészeti Múzeum
27. Indiai-imaszőnyeg. India, XVII. sz. első fele. Magántulajdon
28. Indiai-imaszőnyeg. India, XVII. sz. első fele. Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst

The idea to write this paper was prompted by a carpet show, where a selection from the rich material of the Museum of Hungarian Applied Art was exhibited (arranged under the guidance of Mrs. M. Weiner, Director, by Edit Egyed and Mrs. S. Borsi). The show closed already in 1963. As a matter of fact our aim is not to introduce the dead material of the store of the museum: these carpets had already been exhibited by the museum in one show or another, e.g. on the show of the „Esterházy treasures”, or on shows of antique furniture they are exhibited nowadays as well. The greatest bulk of the carpets owned by the museum is our national treasure. Apart from those of 19th and 20th centuries origin, naturally, these carpets used to decorate the Hungarian castles, palaces, churches for centuries. In the Transylvanian churches several hundreds of carpets can be found even today. This is not our first carpet show either. For example the one in 1914 had a world-wide significance. (A very small part of the material was published in the book containing the Végh-Layer plates, which is still a useful source for those who study the carpets of Asia Minor.) On the „Exhibition of Transylvanian Turkish Carpets” (in 1914) 312, mainly Anatolian carpets from the 16—17th centuries, found in Transylvania were displayed: 40 pieces of the „Holbein”, 12 pieces of the „Usák”, 25 pieces of the „Madaras” (ornamented with birds), samples, as well as „Jordes”, „Ladik” and „Golyós” (ornamented with round forms), etc. samples, side by side with genuine so called „Transylvanian”, 28 pieces of „Columned Transylvanian” (called then: „carpet with Six Columns”) and „Sárkányos” (ornamented with dragon figures) samples of Transylvanian carpets.

It would be a mistake to believe that our carpet-culture started with „Transylvanian carpets”. According to a record from the 16th century more than 500 carpets were imported to Hungary within a period of six months. While seeking a new homeland the nomad Hungarians used to live in tents. The domed residence of their noblemen were like palaces, lined with carpets. In the Middle Ages in the new homeland it became a fashion to present the churches with carpets. This is a further proof how much Hungarians loved carpets. It is also recorded that in 1152 a noble lady wanted to be buried in the church of Pannonhalma, and together with many other things she offered carpets of 12 fathoms in size. The representatives of our carpet-culture are our wall-paintings of the late Middle Ages which contain traces of Eastern carpet side by side with Byzantine ones. Our chronicles decorated with miniatures, deriving from the same period also represent carpets used that time. Sometimes carpets had a specific role in Hungary. Presumably it was an ancient custom to lay the dead on carpet. We can see it on several pictures of the National Museum. We endeavoured to classify the carpets represented in the paintings. (Illustrations No. 3 a—c.)

Concerning the show of the Hungarian Museum of Applied Art we should like to express our opinion about the carpet-incunabula, the 15—16th centuries „Holbein” (Illustrations: No. 1—2.), those with geometrical designs („Mértani díszes”), with arabesque ornamentation („Arabeszkos”; Illustrations No. 3—4.), and about „Bergama” carpets first of all. As far as one of the carpets with arabesque ornamentation is concerned, which is displayed now for the first time, we have recognized, that it belongs to a series together with a sample owned by the Staatmuseum of Berlin, and another owned by the Victoria and Albert Museum of London (the latter is of Italian origin). Concerning the carpets ornamented with large medallions found in Transylvania, and the „Usák” carpets ornamented with stars we only give a brief opinion. A separate study is needed to analyse the intimate, so-called „Small Usák” types which have been found in Transylvania in large numbers. We analyse the painting of a 17th century unknown, presumably Hungarian author, which is a real treasure of known and

unknown Anatolian carpets. It represents a delegation before the tsar in Kreml, where the floor is covered by a number of Holbein, Transylvanian, Small-Usák and other carpets of Minor Asia (Illustration No. 5.).

Our comments on „Transylvanian” carpet might be interesting owing to the ancient symbols represented on the carpets of this type. For instance fish swimming in the water of eternal life, the Chinese ornamental vase symbolizes eternal life, the plant growing from the pot is the symbol of the tree of life. It is not our aim now to give a morphological analysis of „Transylvanian” carpets, because we dealt with this problem in detail in a paper published in 1927. However, we want to introduce a new discovery: one of the Transylvanian carpets of the Hungarian Museum of Applied Art was analysed by dr. Maria Csernyánszky, who compared it with one of its counterparts in the Österreichisches Museum für angewandte Kunst, in Vienna. We have discovered a third in the Victoria and Albert Museum in London, and a fourth in the Black Church in Braşov (Illustration No. 6). These four carpets were designed by the same artist — according to our opinion. They are very much similar to each other, but have different emotional effect, therefore they are basically different.

In Hungary, we usually call a 17th century carpet-type „Six columned”. This is a wrong name, because this type of carpet is not always ornamented with six columns. In literature it is called „Ladik”, which name is misleading, because „Ladik” carpets were made in popular small workshops, while the composition, colours and design of the „Columned-Transylvanian” type, found only in Transylvania points to its manufacture origin (Illustration: No. 7). It is really a characteristic feature, but not a privilege of the popular „Ladik” with tulip and lily ornamentation, that it is decorated with these kind of flowers in rows. We know, further a „Jordes” also with tulips. We divide Columned Transylvanian carpets into two groups: in the first there is only column ornamentation, the others are ornamented with the figures of animals as well (Illustrations: No. 8—10). On the latter in the vaulted part or frieze above the mihrab we can see abstract animal figures. These animals are always in pairs, so we are compelled to think of the battle between the dragon and phoenix. One of the animals of Chinese origin has light, the other has dark colour: they symbolize the battle of day and night, good and bad, lightness and darkness, woman and man, etc. Sometimes this battle is fought for a symbolic rhombus, flower, star, Mohammed’s and Solomon’s emblem. The head, eye, mouth, trunk, leg and tail of the stylized dragon and phoenix can be easily recognized sometimes.

In Hungary we usually make difference between „Transylvanian carpet” (with column and dragon ornamentation), and the carpet called by us „Transylvanian Jordes” (without column ornamentation). This type of carpets was only made in big workshops (though from a later period we know its primitive popular form as well), it is highly refined, by all means it was designed, composed, fastidiously, carefully coloured and made by artists. If its mihrab has honey colour, it is especially attractive. Its frame with hyacinth and heratis ornamentation we call „with lionhead edging”. How frequent these carpets were in Transylvania can be illustrated by the single fact, proving at the same time, that we call them „Transylvanian Jordes” with a good reason: now, more than two centuries later ten pieces of them can be found in the Black Church of Braşov. We also give mention about the other types of „Jordes” as well as about the „Kula”-s. (The latter, however, is less frequent in Transylvania.) We deal with „Kisz-Jordes”, „Demirdzsi-Kula” (Illustration: No. 11), and „Baroque-Jordes” as well.

We treat the so-called „Fehérlapú” (against a white background) carpets at length. They got into our country during the period of Turkish occupation. According to

our opinion these carpets were designed by an artist from Asia Minor at the beginning of the 16th century, he used Chinese motives like the master of the „Transylvanian carpets”. We divide these carpets into three groups: „Sárkányos” (with dragon ornamentation), (it is misleading to call them bird, bird-head or arabesque ornamented), „Teknőcös” (with tortoise ornamentation), and „Golyós” (with the ornamentation of round forms) carpets. We think that the pattern of the „Sárkányos” carpets (those with dragon ornamentation) derives from an „S” and „Z” shape, and refer to the „Szile” with dragon, comparing the body of the dragon ornamented with flowers with that on the Armenian type of „Sárkányos” (dragon) carpet (Illustrations: No. 12—15). Besides the „Fehéralapú Sárkányos” carpet (that against a white background, ornamented with dragon figure) we also mention the carpet with white background, called „Nameless” („neve nincs”), we call it „Teknőcös” (with tortoise ornamentation) (Illustration: No. 16). (This relatively rare type of carpet can be found in Transylvania with more than half a dozen samples. We compared the „Golyós” carpet (that with the ornamentation of round forms) with its Chinese type of pattern (in Transylvania

many pieces of this type can be found, mainly popular art samples (Illustrations: No. 17—18), with those made in workshops, and studied, how they effected Hungarian popular pottery art. (Illustrations: No. 19/a—b.) On this occasion we show two popular textile works on which the influence of Asia Minor due mainly to the carpets — is apparent. (Illustrations: No. 21—22.)

We classified a number of our Egyptian carpets which were represented on the show by a fragment in five pieces (all of the them have been found in Transylvania.) We dwell on two 17th century Armenian, and a number of Caucasian carpets, then we analyse some Iranian carpets (Illustration: No. 23.), the most significant of which is a 16th century fragment with animal ornamentation (Illustration: No. 24). We thought that a small 17th century Indian carpet looped of silk (Illustration: No. 26) was worth classifying on the basis of a comparison with its relative pieces (Illustrations: No. 27—28).

We can say that owing to this intimate carpet show we have had the chance to solve a number of problems concerning carpets.

Dr. János Jajczay

A XX. századi európai iparművészet történetének vezető mozgalmi és törekvései egyre elmélyültebb értékelést kapnak a nemzetközi irodalomban. Ezek a mozgalmak, bár genetikájukat és történiájukat tekintve eltérnek egymástól — egyik például szervezet nélküli megújító mozgalom, mint az Art Nouveau, vagy tudatosan kialakított és szervezett műhely, mind a darmstadti művésztelep, vagy a Bauhaus — megegyeznek abban, hogy mindegyik a maga sajátos célkitűzéseivel vitte előre a XX. századi iparművészet fejlődését.

Mindeddig azonban kevésbé ismert fejezete volt korszakunknak a Wiener Werkstätte. A kisebb forrásértékű kiadványok mellett átfogóan értékelő irodalma e korszaknak egészen a legutóbbi időkig alig akadt.¹ Ennek hiányában a múzeumokban és magántulajdonban elszórtan lappangó műtárgyak a kutatóknak sem adhattak egységes képet, sőt felismerésük, meghatározásuk és értékelésük is esetlegessé vált.

Jelen tanulmányunkban nem térhetünk ki ismét azokra a körülményekre, melyek meghatározták a századforduló osztrák művészeti életét és a bécsi szecesszió művészeti okait képezték. Csúpan utalhatunk újra egészen röviden arra tényre, hogy éppen az iparművészet megváltozott társadalmi szerepének és jelentőségének felismerése vezette a Wiener Werkstätte két nagy alapító művészt Josef Hoffmann és Kolo Mosert arra az elhatározásra, hogy létrehozzák az iparművészet szervezett bécsi műhelyeit. Ugyancsak nem térhetünk ki a Wiener Werkstätte részletes fejlődéstörténetére, melyet korábbi munkánkban már elvégeztünk.²

Jelen vizsgálódásaink tehát éppen az eddig alig ismert alkotások bemutatására, elemzésére irányulnak és arra, hogy ezeken keresztül váljék világossá a Wiener Werkstätte törekvéseinek újszerűsége, megújító volta, valamint tükröződjék éppen a műalkotásokon keresztül az a periodizációs probléma is, melynek gyökerét az iparművészet megváltozott társadalmi szerepének felismerése mellett a Wiener Werkstätte művészeinek eltérő, sokszor ellentétes alkotói karakterében kell keresnünk.

Végül foglalkozni kívánunk a nagy kiállítással és annak európai jelentőségével és értékelésével, mely 1907 nyarán első alkalommal mutatta be a Wiener Werkstätte teljes működését a bécsi Museum für Angewandte Kunst rendezésében, s melyre szerző a bécsi Iparművészeti Múzeum vendégeként megtisztelő meghívást kapott annak megtekintésére és tanulmányozására.³

A WIENER WERKSTÄTTE ALAPÍTÁSA ÉS ELSŐ PERIÓDUSA GEOMETRIKUS STÍLUS

A Wiener Werkstätte alapítása 1903-mal kezdődik, amikor Fritz Wärndorfer üzletember, Josef Hoffmann és Kolo Moser iparművészek létrehozták Bécsben az első műhelyeket. Másfél év után, 1905-ben nyomtatásban ismertették a Wiener Werkstätte programját. Ugyanakkor külön műhelyeket rendeztek be fémtárgyak, könyvkötések, bőrmunkák, bútorok és más iparművészeti alkotások készítésére. Ezen túlmenően vállalták egész

épületek berendezéseinek tervezését és kivitelezését is. Ebben az időben már több mint 100 munkás, 30 mester és kézműves dolgozott. Munkáikat saját és a Wiener Werkstätte közös monogramjával látták el (1—3 kép). Olyan művészek is csatlakoztak a Wiener Werkstätte-hez, mint a Sezession-ból kivált Gustav Klimt, Otto Wagner, Emil Orlik és mások. A vezető szerep ebben a korszakban Hoffmanné és Moseré, akiknek átütő egyénisége lassan háttérbe szorítja a bécsi szecesszionisták jelentőségét. A Wiener Werkstätte gyors térhódítását az is jelzi, hogy a világkiállításokon és regionális kiállításokon megjelennek munkáik és megkezdik sorozatos bemutatóikat az osztrák fővárosban is. Olyan jelentős alkotások készülnek el ebben az időben, mint például a Kärtner Str.-i kabaré, a „Fledermaus”, melynek programfüzetét a legnevesebb művészek tervezik és illusztrálják, mint pl. C. O. Czeschka, Moriz Jung és Oscar Kokoschka.

A Wiener Werkstätte első évtizedének két legjelentősebb építészeti alkotása az 1903—1905 között készült purkersdorfi szanatórium belső berendezése, valamint az 1905—1911 között épített Stoclet-Palais Brüsszelben. Az utóbbiban a Wiener Werkstätte első periódusának geometrizáló stílusa elérte legteljesebb kifejezési formáit. A nemzetközi irodalomban több alkalommal részletesen publikált és elemzett alkotás⁴ kiemelkedő darabjai a Gustav Klimt által tervezett nagyméretű mozaikképek (4. kép), melyeknek eredeti tervrajzait az első nagy Wiener Werkstätte kiállítás központi terme mutatta be.

Josef Hoffmann korai munkáit és egyben a Wiener Werkstätte első stíluskorszakának specifikus megnyilvánulását vizsgálhatjuk az 1904-ben készült teáskészleten (5. kép). Az ezüstből formált, trébelt és kalapált három kannaforma és a fedeles cukortartó hosszteglány alakú. A két szembenlevő oldal kissé ovál formában kiképzett teste, erősen hangsúlyozott, ugyancsak hosszteglány alakú fiulkiképzéssel világosan mutatja a mértanias stílusirány sajátosságait. Ére utalnak a kiöntőcsövek éles szögben való csatlakozásai a kanna testéhez, valamint a homlokzatra került, geometrikus mezőben, mértanias betűtípusokkal tervezett monogramok. Kivitel: Konrad Poch. Jelezve: W. W. és védjegye.⁵

Ugyanehhez a stíluskorhoz kapcsolódik mesterünk 1905-ben készített kis íróasztala (6. kép). A feketére pácolt,erezésében fehér festékkel kezelt tölgy a natur fa felületi szépségét mutatja. A négy merőlegesen kiképzett lábat a padlószint felett egyenes kötések merevítik. Írólapján önállóan felépített szekreter része kétoldali ólomüveges lappal zárt kis szekrénykére és középen vízszintes és függőleges nyitott polcos részre oszlik. A bécsi Museum für Angewandte Kunst tulajdonát képező bútort Josef Hoffmann tervezte; kivitel: W. W.⁶ Ugyancsak Josef Hoffmann alkotása a fedél nélküli és fedeles üvegtál, melynek lila színű üveganyaga metszéssel kapta meg szögletes formáját. Tíz évvel később készült az előbbieknél és alig mutat stílusbeli eltérést a geometrikus irányzatától (7. kép).⁷

Ugyancsak geometrikus formaképzés és díszítés érvényesül Hoffmannnak az előbbivel azonos időpontban készült, különböző rendeltetésű fekete bőr tárcáin és



1. A Wiener Werkstätte kereskedelmi szignetje

táskáin is. (8. kép). A nyújtott hosszéglány alakú táskákon, vertikálisan párhuzamos mezőket találunk, melyeken különböző fajtájú díszítő motívumok vonulnak végig: pl. stilizált levél, párhuzamos és vízszintes vonalkázások. A darabokon Wiener Werkstätte aranynyomású W. W. szigno.⁸

E periódus jellegzetességeit vizsgálhatjuk Kolo Moser 1904-ben készült nyakékán is. Az egyik függő nyújtott rombuszidomba tervezett, kissé stilizált állatalkatot mutat, melyet rendszertelenül elhelyezett kisebb-nagyobb négyszögek vesznek körül. A másik nyakláncan a spirál-formába tervezett függő három kiemelt lapislazuli kő található (9. kép).⁹

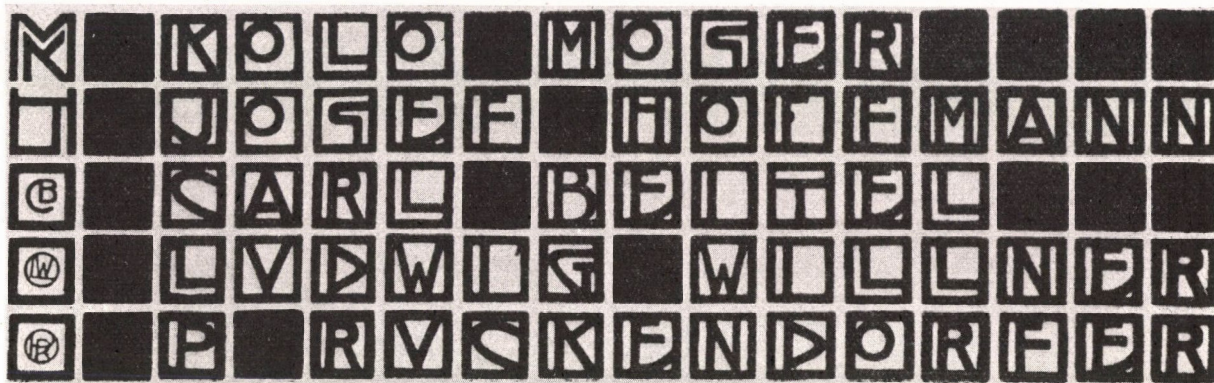
A geometrikus periódus, Hoffmann és Moser által meghatározott stílusirány, a tizedes évek közepén újabb tervezői felfogásnak adja át a helyét. A racionális-logikusan, ökonomikusan tervezett alkotásokat, játékosabb, könnyedebb kompozíciók követik. 1908-ban jelentkeznek munkáival Josef Wimmers, 1913-ban megalakítják a művészosztályt, majd 1915-ben a Wiener Werkstätte legfantáziadúsabb díszítőművésze és az új stílus megteremtője, Dagobert Peche veszi át a művészeti és szellemi irányítást.

MÁSODIK PERIÓDUSA: DÍSZÍTŐ STÍLUS

Josef Hoffmann és Kolo Moser mellett Peche csatlakozása a Wiener Werkstättéhez a díszítő stílus kialakulását és térhódítását jelenti. A periódus vezető művészeként Peche nemcsak az iparművészet szinte minden műfajában tevékenykedik, hanem több teljes belső berendezést is készít. Játékos, fantáziadús, laza kontúrú formaképzése ellentét, egyben ellentét lett a Wiener Werkstätten belül Josef Hoffmann racionalizmusának és geometrikus stílusának is. A háború utáni Bécsben ez az új díszítő irány könnyed eleganciájával tágabb értelemben divatot is teremtett; Peche különösen az ötvösség, a textilművészet és kerámia területén alkotott jelentőset, s utóbbiban mázainak változatos színei és aszimmetrikus formázása ugyancsak figyelemre méltó. Üvegművészetében is a könnyed formázásra és játékos decorra törekedett. Stílusát a Wiener Werkstätte számos művésze érezte magáénak, de ezen túlmenően, egészében jellegzetes korszaka lett a háború utáni Bécs iparművészeti arculatának kialakulásában. Peche a zürichi Atelier veze-



2. A Wiener Werkstätte védjegye és monogrammja



3. A Wiener Werkstätte művészeinek szignói

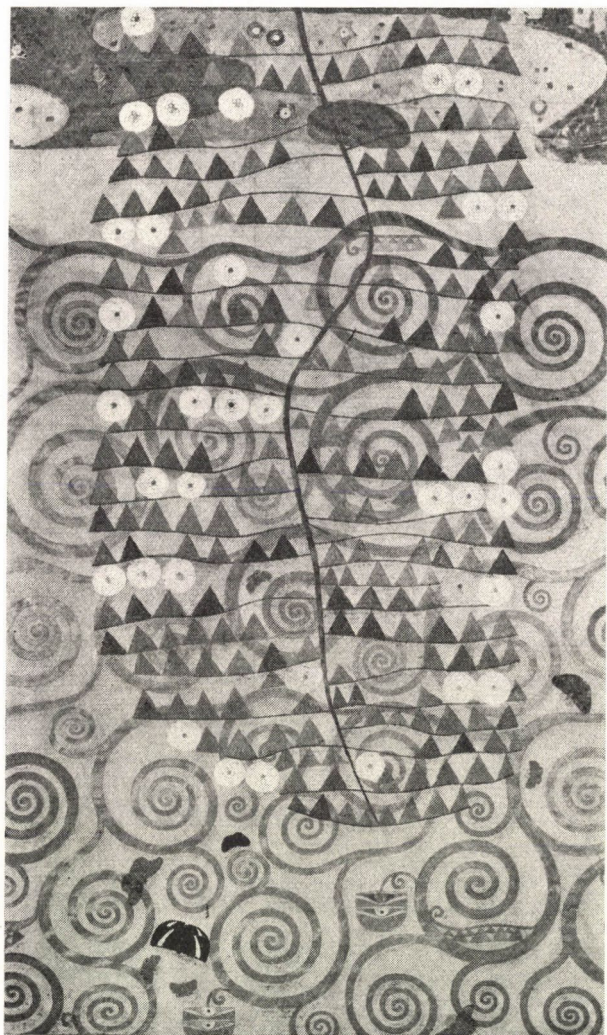
tése után tér vissza Bécsbe és 1923-ig dolgozik az osztrák fővárosban. Munkássága mennyiségében és minőségében egyaránt rendkívüli. Rövid élete alatt több mint háromszáz tervet készített és kerámiai alkotásainak száma is felülmúlja a százötvenet.

A W. W. e periódusában különösen Josef Wimmers és tanítványa, Max Snischek munkásságát kell kiemelniük, akik a textilművészet és öltözködési kultúra területén

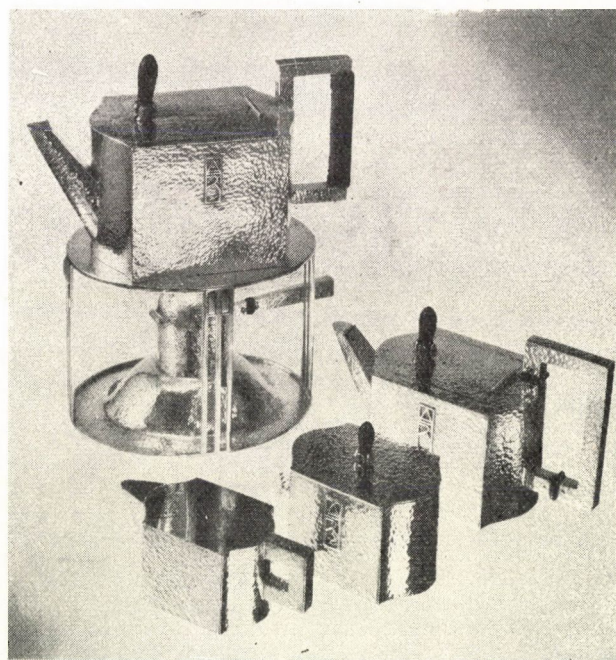
valósították meg a gyakorlatban a W. W. iparművészeti elveit. Dagobert Peché fantáziadús stílusa Hoffmann geometrikus formaképzésére is hatással volt. Éppen Peché alkotásainak motívációi alapján a W. W. második periódusában Hoffmann játékosabb dekorokkal, könnyedebb formákkal kezd tervezni. Az új törekvéseket jól tükrözi Pechének az alábbiakban bemutatott 1920-ban készült díszdoboz (10. kép).

Az ezüstműből trébelt és kalapált, hosszéglány alakú, lekerekített sarkú, teste felezővonalánál szimmetrikusan nyíló doboz négy nagyméretű gömb-lábon áll. Ezek, és a doboz teste párhuzamosan kanellurázott és csúcsban érintkező díszítésekkel mintázott. A doboz tetején szabadon álló, körplasztikában megoldott, levelek és növényi indadiszek ötvözetében álló, feltartott fejű kecses állatalak, melynek könnyedségét a szájából kinövő indadiszek, levelek és fürtök dekoratív együttese övezi.¹⁰

Peché díszítőstílusa – mint említettük – Hoffmann geometrikus formaalkotó szemléletére sem volt hatástalan. Az 1920 körül készült ezüst asztaldíszek tanúsodik erről. Bár tervezése ökonomikusabb Peché munkájánál, mégis jól mutatja, hogy Hoffmann a Wiener Werkstätte második periódusában már oldottabb, játékosabb formaképzést követ (11. kép). Az ezüstműből saj-



4. Gustav Klimt: Részlet a Stoclet-Friesből 1905–1909



5. Josef Hoffmann: Teáskészlet. 1904.

tolt, kalapált és trébelt kehelyformájú asztaldísz magas talpas szára és öblös felsőrése kanellurázottan díszített. Két oldalán szimmetrikusan elhelyezkedő füle szalagszerű könnyedséggel, kettős hurokban hajlított. Ez az asztaldísz a W. W. műhelyeiből kikerült egyik legkedveltebb darab volt és nemcsak ezüstből, hanem rézből is készült. Sználglt és jelzett.¹¹

Visszatérve ismét e periódust stílusbelileg meghatározó Peche működéséhez, nézzük meg az 1918–1920-ból

kompozíciós egységek bontják meg, illetve kötik össze, mint félkörök, merőlegesek, belső díszítésű rombusz-idomok, hullámvonalak stb.¹⁴

Likarznak 1925-ben készült tapétaterve ellentétes tervezői magatartást mutat (14. kép). A halványlila tónusú, könnyed virágmustrás-indadíszes, leveles-virágos motívumok kissé romantikus felfogásban megoldott építészeti együtteseket ölelnek körül, melyeken nyoma sincs konstruktivista szemléletnek.¹⁵



6. Josef Hoffmann: Kis íróasztal. 1905

való jellegzetes csipkeképeket (12. kép), ahol a klöplitechnikával készült, könnyed, keleties öltözetű nőalakok játékos megfogalmazását figyelhetjük meg. Ez a téma nemcsak Pechénél volt kedvelt, hanem más művészek is szívesen átvették.¹²

Peche domináló egyénisége mellett a W. W. művészeinek egyéni tervezői koncepciója szabad érvényesülését jól példázza a két következő terv, mely bár ugyanabból az évekből, 1920–1925-ből datált, eltérő irányt tükröz.

Maria Likarz lila és okker színhatásokat mutató bútorszövetén konstruktivista szerkesztés érvényesül (13. kép). Analógiáit már a Bauhaus műhelyében, közelebbről Gunte Stöhlz szövött falkárpitjai között találjuk meg,¹³ ahol a gyémántmetszés-szerűen megoldott szövött négyszögek mezőit különböző, más-más elemű

A három évvel később készült, Josef Hoffmann tervezte teáskészlet világosan tükrözi a Wiener Werkstätte alapítóművészeinek megváltozott stílusát (15. kép). A körmetszetű, kanellurázott oszloplábakon álló gömbtestű kannákat díszesen kiképzett kiöntőcsövek és erősen profilozott, hajlított fa-fogók egészítik ki, ugyancsak kihajló levélszerű díszítéseket találunk a kanna és a cukortartó felső záróvonalára körül.¹⁶

Végül pedig vizsgáljuk meg a Wiener Werkstätte késői korszakából származó és annak forma- és díszítőstílusára specifikus kerámia plasztikát (16. kép). Készítője Wally Wieselthier. Az 1928-ban készült „Flora”, talapzaton féltérde ereszkedő, oldalra fordított fejű, virágokkal, levelekkel, szalaggal övezett, kecses, mezíten nőalak jellegzetesen képviseli e kor kedvelt kerámia plasztikáját. Merész máz-hatású színeivel, jellegzetes arc-



7. Josef Hoffmann: Üvegtálak. 1915

kifejezésével nemcsak Wally Wieselthier ouvre-jének tipikus alkotása, hanem a Wiener Werkstätte második periódusában készült kerámiaplasztikák tipikus figurája is egyben,¹⁷ melynek analógiái a magyar kerámiaművészetben is fellelhetők.

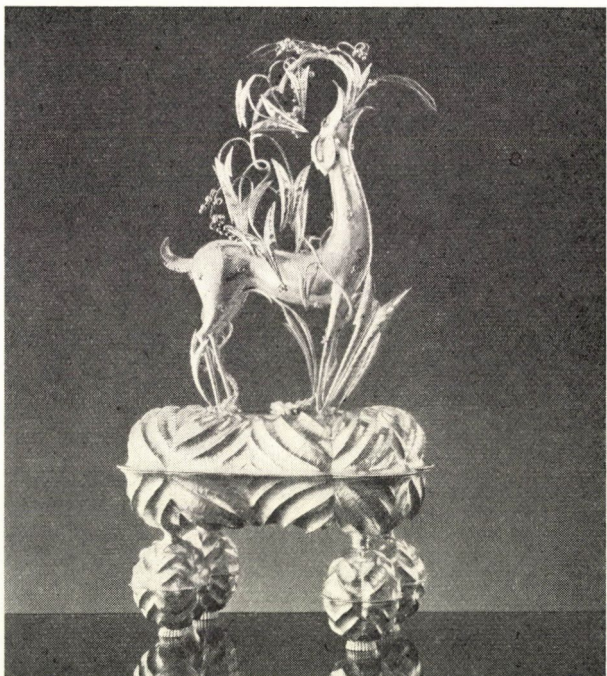
Anyagi támogatás hiányában a Wiener Werkstätte az 1925–1926-os években gazdasági nehézségek elé kerül. Bár 1913-ban Otto Primavesis vette át az anyagi támogatást és a gazdasági vezetést, a háború utáni években a pénzügyi nehézségek egyre nyomasztóbbá váltak. 1928-ban a Wiener Werkstätte alapításának 25-éves jubileumát még fényes külsőségek között ünneplik meg. A pénzügyi fedezetek hiánya és a személyi ellentétek miatt 1932. okt. 14-én a társaság elhatározta feloszla-



8. Josef Hoffmann: Táskák. 1915 körül



9. Kolo Moser: Nyaklánc és függők. 1904



10. Dagobert Peche: Díszdoboz. 1920



11. Josef Hoffmann: Asztaldísz. 1920 körül

tását. A műhelyek tulajdonában volt több mint 7000 db műtárgyat elaukcionáltak és így nyomuk veszett.

Josef Hoffmann, a nagy alapító és alkotó közel negyedszázaddal élte túl élete legnagyobb veszteségét. Több más művészársával együtt neve és munkássága hamar feledésbe ment, s csak alig néhány szakember tudott arról, hogy az első bécsi iparművészeti műhelyek megalkotója, a W. W. stílusának megteremtője ő volt. A W. W. archívuma, mely tízezerszámra menő tervrajzot, eredeti vázlatot, feljegyzéseket, mintakönyvet, levelezéseket és más pótolhatatlan dokumentumot tartalmazott, a második világháború viszontagságai között hosszú ideig ismeretlen helyen lappangott.

A fent vizsgált alkotások nemcsak a W. W. működésének fontos darabjai általában, hanem annak a kiállításnak különösen, mely első alkalommal mutatta be a W. W. teljes működését alapításától megszűnéséig.

„WIENER WERKSTÄTTE MODERNES KUNSTHANDWERK 1903–1932” C. KIÁLLÍTÁS: ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST (WIEN) ÉRTÉKELÉSE

Ez az első kiállítás, melyet az osztrák iparművészet egyik speciális korszakából, a „Wiener Werkstätte” harminc évéből rendezett meg Dr. Wilhelm Mrazek, a bécsi Iparművészeti Múzeum kutatója, a Múzeum Weiskirchnerstrassei új szárnyában (Neues Haus).

A kiállítás rendezőjének az volt a célja, hogy a W. W. egész működéséről adjon átfogó képet, még akkor is vagy éppen azért, mert a W. W. két periódusa — a korszak első felének geometrikus-ökonómikus stílusa és a második ún. díszítő stílus — értéktétele tekintetében nagyon is eltérőek a vélemények. A koncepció tehát helyes volt; bemutatni, mi volt, és nem előre lezárni, limitálni azt, amit még fel sem tárt a kutatás. Más kérdés, hogy a rendezés és prezentálás mi módon, hogyan juttatta érvényre e két korszak szimbiozisát, egymásra hatását, ellentétét és ellentmondásait, hogy bontotta ki olyan módszerrel, mely fejlődéstörténetében és kronológiájában is világossá tette a történeti tényeket éppúgy, mint az alkotások specifikumait.

A kiállítás rendezését, hosszas és alapos, több iránnyú gyűjtőmunka előzte meg, mindennek előtt a második világháborúban eltűntnek hitt W. W. archívum feltárása. Ez az archívum, mely több mint 15 ezer darabot tartalmaz, a maga nemében egyedülálló dokumentuma a

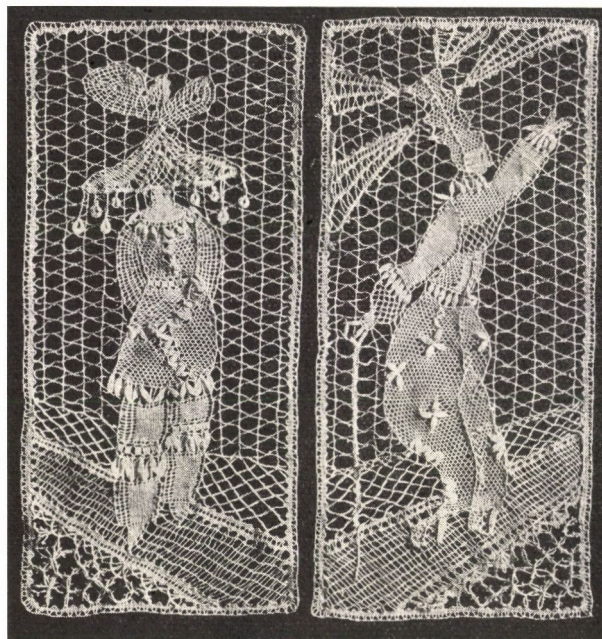
három évtizedes szervezet művészeti és gazdasági működésének. A statútumoktól kezdve, az első ismertető füzetektől és a művészek több ezerre menő, s az iparművészet minden ágát felölelő tervrajzoktól, vázlatoktól, mintakönyvektől az üzleti levelekig és számláig mindent magában foglal, ami átfogta művészeti és gazdasági működését.

Ennek az archívumnak nemcsak önmagában való feltárása jelentős tény, hanem az előkészítő munkálatok második fázisával, a műtárgyak felkutatásával való szinkronba hozása is.

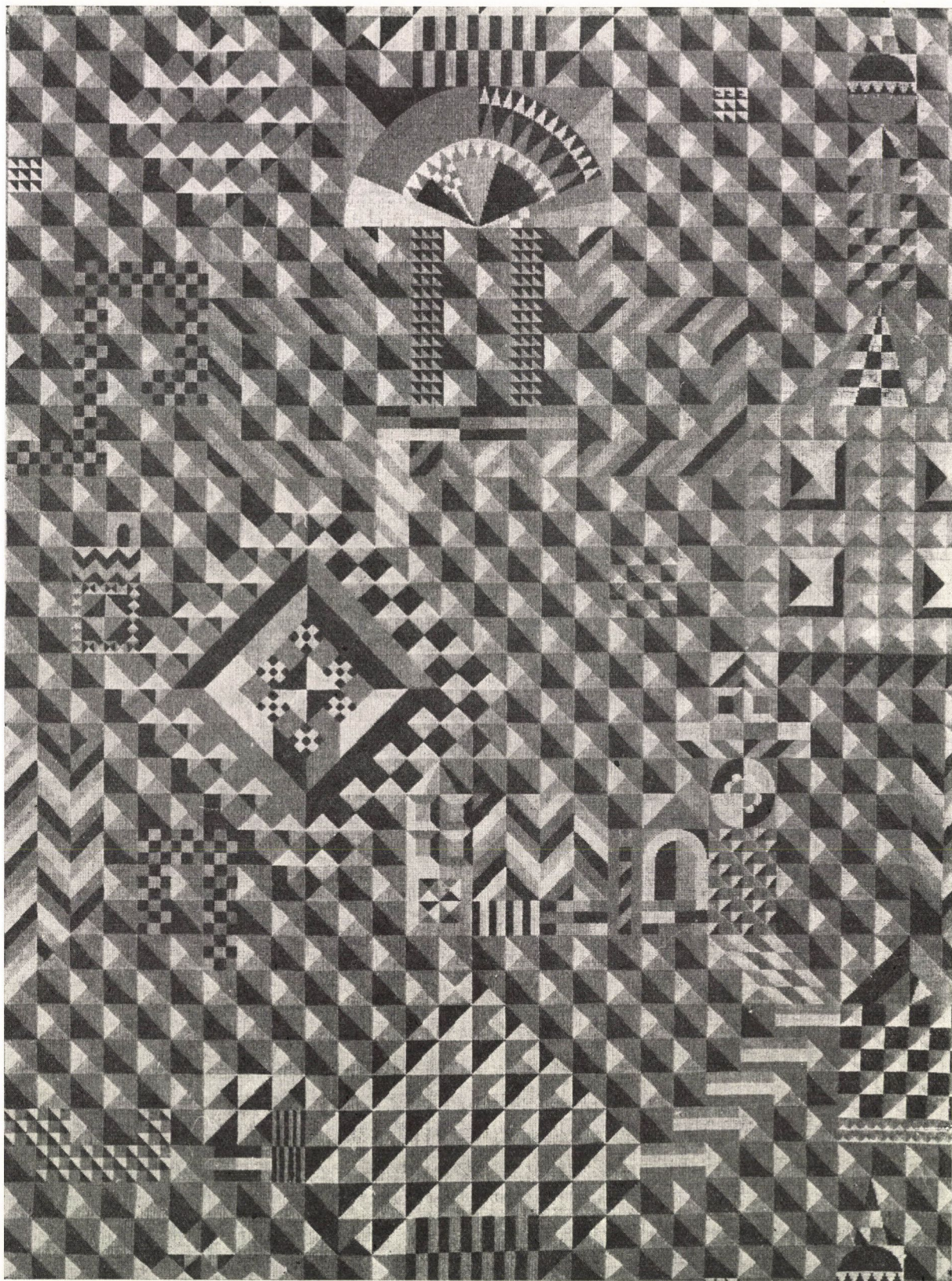
Attól a viszonylag kevés számú műtárgytól eltekintve, mely a Museum für Angewandte Kunst tulajdonában van, a kiállítás rendezőjének, Dr. Mrazeknek a kiállítandó anyag túlnyomó többségét magánszemélyektől, gyűjtőktől és művészekről kellett kölcsönkérnie, illetve azoknál felkutatnia. S mivel jobbra publikálatlan, a tulajdonosok között is ismeretlen anyagról volt szó, — megismétlődött mindaz, ami az úttörés nehéz munkájában nem meglepő. Ennek ismeretében még inkább értékelni tudjuk azt az anyagbőséget, mellyel a kiállításon találkoztunk, s ezen belül azt a tényt, hogy az iparművészet minden ága és műfaja — mindazok a technikák és műfajok tehát, amelyekben a W. W. művészei tevékenykedtek — gazdagon képviselve volt.

A kiállítás megrendezése előtt még szülővárosában, Bécsben sem volt speciális gyűjtője e korszaknak, — eltekintve olyan művészeti író és kutatót, mint Hans Ankevicz von Kleebovent, aki maga is tevékeny részese volt, inkább irodalmi téren, e korszaknak. A W. W. tárgyait nem sokra becsülték, s ha megőrizték, jobbra csak a nemesfém tárgyak anyagértékére való tekintettel tették.

A kiállítás tudományos jelentősége mellett általános hatása abban is lemérhető, hogy a szűkebb szakmai közvéleményen túl, szélesebb körben kezdtek felfigyelni e munkákra, áruk a műtárgypiacon emelkedni kezdett. A kiállítással kapcsolatos munkák sok emberi-művészi találkozásra, megemlékezésre is alkalmat adtak, sok értékes emlék, visszaemlékezés, egyéni dokumentum bukkant fel. Európai viszonylatban hatásának, első kisugárzása azon is lemérhető, hogy Stockholm, Brüsszel, Párizs, London és München múzeumai sorra jelentkeztek azzal az igénnyel, hogy egészében vagy részletben bemutassák azt a kiállítást, mely az 1903–1932 közötti bécsi iparművészeti műhelyek tevékenységét



12. Dagobert Peche: Figurális csipke. 1920



13. Maria Likarz: *Bútorszővet*. 1920–1925



14. Maria Likarz: Tapéta 1925

első alkalommal hozta a látogatók elé „Die Wiener Werkstätte Modernes Kunsthandwerk von 1903–1932” címmel a Bundesministerium für Unterricht kiállításaként.

A kiállítás értékét emelte az a szép, gondos nyomdai kiállítású katalógus, mely nélkülözhetetlen forrásdokumentuma lesz e korszakkal foglalkozó kutatóknak. Mindezek a tények indokolttá és szükségessé teszik, hogy behatóbban foglalkozzunk a továbbiakban egyrészt a kiállítás tartalmi részével és prezentációs módszereivel, másrészt a katalógussal mint tudományos publikációval.

A rendezés alapkonceptiójának eldöntése nem volt könnyű, s lényegében nem sok, csupán két lehetőség



15. Josef Hoffmann: Teáskészlet. 1928

között merült fel a választás: kronológiai- [fejlődéstörténeti sorrendet követ, mikor is a műfajok és az egyes iparművészeti technikák önmagukban nem válnak ki és nem választódnak szét egymástól, viszont éppen a W. W. egész működésének e fontos két periódusa rajzolódik ki a látogató elé, ami kétségtelenül a rendezés látványosabb, vonzóbb prezentációjának hatását tompítaná, — vagy a részben műfajonkénti csoportosítást, az egyes tárgytípusok összetartozásának bemutatását választaná. Ez rendezés és bemutatás szempontjából több újszerű elrendezési lehetőségnek, változat



16. Vally Wieselthier: Kerámiaszobor, „Flora” 1928

megoldásnak, érdekes kezdeményezésnek, korszerű csoportosításnak nyújt lehetőséget, ami azonban azzal jár, hogy a W. W. művészetének fejlődéstörténeti lényege nem olvasható le egyértelműen a kiállított anyagon, s a látogatóknak behatóbb vizsgálódásra van szükségük ahhoz, hogy ezt a konklúziót le tudják vonni. Dr. Mrazek — a kiállítás rendezője — ez utóbbi utat választotta.

A kiállítás bevezető része a W. W. plakátjait, kinyomtatványait, mintakönyveket, levelezéseket és forrásdokumentumokat, a vezető művészek felnagyított fényképeit a W. W. történetének időrendi táblázatával vonultatta fel, részben vitrinekben, részben jól megvilágítva a falakra helyezve. Ugyancsak itt láthattuk a színes ornamentális díszítéseket, nyomottanyag mintákat, előzékpapír és csomagolópapír terveket a korai 1905–1914, és a későbbi 1920 körüli időkből. (A katalógus kissé geometrizáló virágmintás előzékpapírja egy 1905–1910 között készült csomagolópapír díszítése volt.)

A bevezető részt, két oldalon földtől mennyezeti erő, üvegvitrinekkel szegélyezett átjáró rész kötötte össze a kiállítás egyetlen nagy, belső tereválasztásokkal a kiállítás tartalmi mondanivalója szerint osztott, és kisebb belső terekre csoportosított térrel. Az üvegvitrinekben textilek, viseletek, kerámiák és ezüsttárgyak voltak, a W. W. mindkét periódusából, — mintegy prelúdiumként.

A körjáratra komponált főteremben bontotta ki a kiállítás témáját, klasszikusan tiszta és világos rendezésben. Ennek előterében, mindkét oldalon 5–5 középen egy vitrinben láthattuk az ezüsttárgyakat fekete-fehér változatossá bevonatú, fekete vázas üvegvitrinekben. A falakon tapétatervet, s szemben az említett átvezető részzel nagy méretű aranyozott állólámpa forma és díszítő jellegzetességek adták meg e tiszta, nyugodt múzeumi rendezésben a kor „hangulatát”. Ebből a részből jobb és bal oldalon egy-egy interieur-szerű rész nyílt.

A baloldali részben Josef Hoffmann tervezte dolgozószoba tükrözta a W. W. alapítótágjának saját, és egyben a W. W. korai periódusának geometrizáló stílusát, az 1905-ben készült, részben masszív, részben furnirozott, feketére pácolt és pórusaiban fehér festékkel kezelt tölgyfából.¹⁸ Az állvány-, és ülőbútorok mértanias, szigorú, kötött szerkezete, a természetes faanyag struktúráis felülete mint díszítőelem felhasználása — mind megannyi pregnáns jegy Hoffmann ars poetikájáról s egyben mindarról, amit a W. W. 1903-as státútuma nyomtatásban is rögzített.

A jobboldali interieur-szerű részben ugyancsak 1905-ben készült fehér hálószooba a W. W. másik alapítóművészenek, Kolo Mosernek tervei szerint készült, Hoffmannéhoz rokon tervező-koncepcióval. E munkának jellegzetes díszei, a hosszteglány alakú ezüst reliefek, fiatal leány- és férfialakokkal. Készítőjük Eugen Pflaumer ötvösművész, aki saját és bécsi ötvösjeggyel, valamint a W. W. monogramjával látta el munkáját. A W. W. művészei saját szignójuk mellett a W. W. monogramjával is jelezték munkáikat.¹⁹

A kiállítás hátsó részéhez üvegkabinettben megterített asztal, interieur-szerű kialakítása mellett vezetett az út. Ez a megoldás alkalmas volt arra, hogy a W. W. asztali készleteinek, bútor- és textilművészeti alkotásainak legszebb darabjait meghitt elrendezésű környezetben tudja bemutatni.

A hátsó részben a falakon a W. W. művészeinek divatképeit helyezték el, míg a vitrinekben az üveg- és kerámiatárgyak, kerámiaplasztikák előtt egyes — posztamensre állított — bútorok, viseletek és annak kiegészítő részei, ékszerek, formában és díszítésben gazdag választéka sorakozott fel. Emeljük ki Dagobert Peche kissé rokokó ízlésű, fekete lakk alapon színesen festett öltözködőasztalt,²⁰ az élő kortárs keramikus Gudrun Baudisch „Térdeplő” kerámiaplasztikáját²¹ 1925-ből, valamint az üveg- és keramikuművész, Hilda Jessen edényeit és színesen festett üvegvázáit.²² Ennek a résznek a kiállított tárgyai jól tükrözték a W. W. második periódusának könnyedebb, játékosabb díszítő stílusát: a színes mázhatásoktól könnyedségre és eleganciára törekvő kerámiaplasztikák, színesen festett üvegedé-

nyek, dekoratívabb hatásokra törekvő zománckazetták, a növényi motívumokkal stilizáltan tervezett ékszerek, függők. És ez a korszak az, mely a valőrök mellett epigon divatot is teremtett, amelynek hullámai messzebbre értek el, mint Ausztria határai.

A körjáratra komponált terem visszavezető jobb szárnyán lapos üvegtárlókban a W. W. börművészenek igen kvalitásos darabjait mutatta be: aranyetszésű táskákat, kazettákat, mappákat, könyvkötéseket és más börmunkákat, 1905–1925 évig bezárólag, átfogva mindkét periódust, nem kisebb művésztől, mint Josef Hoffmanntól (kézításkák: 1915-ből, valamint mappák 1920–1925-től), Mathilde Fögltől különböző rendeltetésű börmunkák, valamint Kolo Moser és Dagobert Peche²³ munkái.

A W. W. kiállításának egyik legértékesebb része az a középső kabinet volt, ahol a fal egész hosszában üveg alatt a Stoclet-fríz, Gustav Klimt által készített eredeti színes tervrajzai voltak kiállítva első alkalommal. A kiállítás- és világítástechnikailag jól exponált dokumentum, művészileg és tartalmilag is megfelelő hangsúlyt kapott, s így a kutatók számára lehetővé vált olyan finom részek beható tanulmányozása is, mint pl. Klimt sajátkezü ceruza bejegyzései, színek és anyagok kiválasztása tekintetében, vagy e kor ikonográfiájához is érdekes adatokat nyújtó szem-motívumok forma és ritmus-képletének elemzése. Ez annál is inkább érdekes, mivel a fríz 1905–1909 között, az a szimbolizmus korában készült, stílus- és alkotóelemeinek analógiáit éppen annak a magyar építész-iparművészenek — Kozma Lajosnak (1884–1948) — ugyanebben az időben készült illusztratív munkáin fedezhetjük fel, aki a W. W. hatása alatt hozta létre Budapesten az első iparművészeti műhelyt Budapesti Műhely címmel.

Ezzel elérkeztünk tanulmányunkat bezáró két problémakörhöz, melyet még röviden érinteni szeretnénk. Az egyikben nem kisebb kérdéssről lenne szó, mint éppen a W. W. európai, illetve nemzetközi hatásáról, arról tehát, vajon voltak-e s ha igen, milyen kisugárzásai, hatásai, kölcsönhatásai, paralel vagy analóg törekvései a W. W.-nek Európában. Vajon milyen módon mérhető fel az a hatás, melyet alapítása, léte, működése és nem utolsósorban művészeinek egyéni, személyi nagysága jelentett más országok, elsősorban a szomszédos országok művészei számára?

Hogy hatása volt — alig lehet vitás, hiszen már kimutattuk, hogy pl. Kozma Lajos éppen a W. W. eszméje és működésének sikere következtében alapította meg a már nevében is hasonló „Budapesti Műhely”-t (Budapester Werkstatt)²⁴. Ez azonban még magyar viszonylatban sem meríti ki a felvetett problémát, hiszen több olyan keramikus és más iparművész van, aki egyrészt a W. W. működése alatt folytatott műhelyeiben tanulmányokat, másrészt a W. W. megszűnése után annak művészeinél, így pl. Josef Hoffmannál tanult, rövidebb-hosszabb ideig. A W. W. egyes periódusaiban kialakult jellegzetes stílussajátosságok továbbélésének kérdése tehát sokkal bonyolultabb, mintsem első pillanatra látszik, de ugyanakkor sokkal fontosabb kérdés is, semmint mellőzni lehetne, ha századunk első felének iparművészeti lényegében akarjuk felmérni.

Éppen azért úgy tűnik e korszakot tekintve, a komplex kutatások szinte elkerülhetetlennek kezdenek látszani, és meglehetősen nehezen lehet majd nélkülözni a továbbiakban az olyan közös kutatási terveket, symposiumokat, ahol különösen a szomszédos országok kutatói, az azonos periódusok feltárását közösen összeegyeztetett szempontok szerint, közösen végzik. A kutatás értéke így emelkedni, az eredmény gazdagodni, mélyülni fog, s a kép bizonyval a valóság helyes értékítélettel megalkotott arcának igazi megismerésére vezet.

Végül az említett második, s immár utolsó kérdés, amivel foglalkozni kívánunk, annak a kézikönyvnek is beillő katalógusnak az értékelése, mely bizonyval nem kisebb jelentőségű mint a kiállítás.

A tudományos katalógus tartalmi szempontból a következő részekre tagozódik: előszó, bevezető szöveg, a W. W. művészeinek monogram és szignógyűjtemé-

nye, a Catalogue resonée, művész biográfia, és végül az illusztrációkat tartalmazó mellékletek.

Der Bundesminister für Unterricht Dr. Theodor Piffel-Percevic és der Direktor der Österr. Museum für Angewandte Kunst Viktor Griessmaier előszavai után Dr. Wilhelm Mrazek, a kiállítás rendezője ismerteti a W. W. működését. Bevezetőjében visszatekint az 1900 körüli időkre, a Wiener „Secession” alapítására (1897), a Ver Sacrum (1898) és annak első számában megjelent Secessionisták Manifestumára, s taglalja azt a helyzetet, melyben akkor a műipar volt. A W. W. megalapítása — Fritz Wärndorfer, Josef Hoffmann és Kolo Moser által — lényegében a bécsi iparművészet újjászülését jelentette. Dr. Mrazek részletesen foglalkozik az indulással, a műhelyek alapításával és a Secessionből kivált, s a W. W.-hez csatlakozott művészek tevékenységével és jelentőségével, mint pl. Gustav Klimt, Otto Wagner, Emil Orlik, majd vizsgálja a szervezet működését, a tizes és a húszas években. Külön fejezetet szentel a szerző a nagy alapító és alkotó, Josef Hoffmann működésének és az általa elindított „Wiener Werkstätte” stílusnak, közli az 1905-ben megjelent első W. W. katalógus munkaprogramját mint forrásdokumentumot, mely véleménye szerint minden bizonnyal Hoffmann és Moser közös munkája.

A W. W. 25 éves jubileumára külön kiadvány látott napvilágot, számos folyóirat méltatta a jelentős évfordulót. A katalógus a „Deutsche Kunst und Dekoration” 1928 évfolyamából idéz forrásértékű szöveget, melyben Josef Hoffmann fekteti le a bécsi iparművészeti műhelyek szervezetének művészi, emberi törekvéseit, a W. W. feladatát és további célkitűzéseit.

Igen hasznos a művészmonogramok, szignók közlése, mely az újabb kutatásoknál a műtárgyak meghatározásában lesz nélkülözhetetlen. Hasonlóképpen gondos összeállítást mutat a gazdag bibliográfia rész is, mely Források, Általános irodalom, Monográfiák, Folyóiratok, Kiállítási katalógusok, Lexikonok címszavak szerint csoportosítja a W. W.-re vonatkozó irodalmat.

A művész biográfia a több mint száz művészből, tervezőből, akik egykor a W. W. tagjai vagy munkatársai voltak, csak azok lexikális életrajzi adatait tartalmazza, akiknek munkái a kiállításon megtalálhatók voltak. A harmincnolc név között magyar vonatkozásokat Divéky József neve jelentett.

A leírókatalógus elkészítésben a Museum für Angewandte Kunst több tudományos munkatársa vett részt: a bútor és famunkák Dr. Franz Windisch-Graetz, a fém és ötvöztárgyak, ékszerek, zománc és elefántcsont Doz. DDR. Gerhart Egger, Dr. Hanna Dornik-Eger, kerámia és üveg művészeti alkotások Dr. Wilhelm Mrazek, textíliák és bőrmunkák Dr. Dora Heinz, könyvkötések, könyvnyomtatás, alkalmazott grafika, Dr. Hanna Dornik-Eger, iparművészeti tervek: Dr. Wilhelm Mrazek munkája, a bibliográfiát és a művészbiográfiát Dr. Erika Hellich és Dr. Wilhelm Mrazek állította össze.

A leíró katalógus 563 tárgytételt tartalmaz — (600 körüli kiállított tárggyal) — iparművészeti ágak, iparművészeti technikák szerint csoportosítva. A precíz és szakszerű rövid leírást méretadatok, szignójelölések, proveniencia és bibliográfia követi, utalva egyben arra is, hogy ábrája milyen szám alatt található meg a mellékletekben. A képmelléklet 80 elsőrendű minőségű, magas művészi színvonalon készített műtárgyfotót tartalmaz, készítője Atelier Foto Ritter, Wien.

A kiállítás katalógusa tehát, éppen szövegrészének, képanyagának alaposságával és sokrétűségével, nem utolsósorban szakkatalógusának precizításával, a W. W. történetére s a XX. század első felének iparművészeti kutatásaira nézve alapvető kézikönyvnek mondható. Igazolható ismét az a tény, legyen valamely kiállítás

bármily gondos és korszerű rendezésű, tudományos katalógus nélkül teljesen elvész anyaga a kutatás számára. Feltétlenül meg kell említenünk a katalógus tökéletes nyomdai előállítását, tipográfiájának világos, tiszta elrendezését, előzékpapírjának — mely mint mondtuk a W. W. egyik dekoratív papírjának mása — finom díszítését és a tiszta fehér könyvfedél tetején elhelyezett fekete W. W. monogramot. A katalógus grafikai munkáit a kiállítás prospektusával és plakátjával együtt Leopold Netopil készítette, a nyomdai munkákat Brüder Rosenbaum (Wien) végezte.

A kiállítás témaválasztásával és anyagával egyenlő értékű volt prezentációja is. Nyugodt, mértéktartó, néhol puritán rendezése, a fekete-fehér alapú, sima üvegvitrinek és tárlók, az installáció nélküli, illetve legszükségesebb terelő- és kabinetfalakat tartalmazó tervezése, csupán nemes eszköz volt arra, hogy az iparművészet minden ágában megszületett alkotások formaszépességét, dekorativitását, jellegzetességeit és sajátosságait kiemelje, s megermentse azt az összefogó — és mégis ahol szükséges — szeparált környezetet, amelyben első alkalommal volt tanulmányozható, de egyben lényegét tekintve teljességre törekvő válogatásban mindaz, ami a Wiener Werkstätte három évtizedes működését, művészetét jelentette. A kiállítás-rendezés művészeti terveit Prof. Arch. Norbert Schlesingernek és munkatársának Arch., Walter és Therese Hubernek jár elismerés.

A kiállítás anyagát a rendező, Dr. Mrazek, a Museum für Angewandte Kunst gyűjteményeiből, a Historisches Museum der Stadt Wien, Sammlung im Schloss Hetzendorf (Wien) és a Österreichische Nationalbibliothek anyagából, valamint számos, legnagyobbreszt bécsi magántulajdonban levő gyűjteményből válogatta össze.

Ez a kiállítás azonban nemcsak témaválasztása, anyaga, prezentációja, katalógusának tudományos volta és magasrendű esztétikai élménye szempontjából jelentett sokat az e korszakkal foglalkozó kutatóknak. Célja és feladata ennél messzebbre sugárzik. Bizonyítja azt, hogy a XX. század megújító iparművészeti törekvései, mozgalmai, szervezetei nélkülözhetetlen és fontos láncszemei voltak századunk egyetemes művészeti törekvéseinek. Túl ezen bizonyítja azt is, hogy századunk egyetemes művészettörténeti képe csak oly módon bontakozhat ki a maga valóságában, ha az egyes országok kutatói felmérik, feldolgozzák saját anyagukban azokat a jelentős és kiemelkedő teljesítményeket, mellyel hozzájárultak az egyetemes művészet értékeihez.

Ilyen összefüggésben is, magyar kutató számára a kiállítás tanulmányozása több aspektusból is alapvető és elgondolkasztató volt. Egyrészt felvetette e korszak közvetlen és közvetett hatásának és kölcsönhatásának problémáját, és még sürgetőbbé tette a hasonló hazai anyag feldolgozásának, publikálásának kérdését, valamint osztrák kollégáinkkal való szorosabb kooperáció szükségességét. A kiállítást — úgy tervezik — számos európai városban részben vagy egészben be fogják mutatni, még ott is, ahol a W. W. a földrajzi távolságok miatt nem lehetett közvetlen hatással.

Ezek után logikusan vetődik fel a kérdés, vajon nem lenne-e indokolt bemutatása éppen hazánkban, abban az országban, mely a tárgyalt periódusban szoros kapcsolatban volt a szomszéd állammal, és az adott történelmi kapcsolatokon kívül számos konkrét, és eszmei, egyéni művészkapcsolata is volt a W. W.-vel, olyan kapcsolatok, melyek a magyar művészek életműveiben, alkotásaikban ma is kimutathatók. A történeti, és a konkrét művészi kapcsolatok mellett a W. W. kiállításának magyarországi bemutatása — a fentiekben túlmenően — a két ország tudósainak örömdetes közös találkozása is lehetne.

Koós Judith

¹ Feuchtmüller, Rupert—Mrazek, Wilhelm: Kunst in Österreich 1860—1918. Wien 1964. Forum Verlag. p. 102—122.

Finale und Auftakt Wien 1898—1914. Literatur Bildende Kunst Musik. Herausgegeben von Otto Breicha und Gerhard Frisch, Salzburg, 1964. Otto Müller Verlag. 167 és kk. l. 209: Josef Hoffmann: Das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte.

Rochowanski, L. W.: Josef Hoffmann. Wien 1950. Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei.

Die Wiener Werkstätte. Modernes Kunsthandwerk vom 1903—1932. Ausstellung des Bundesministeriums für Unterricht. 22. Mai bis August 1967. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Katalog Wien 1967.

² Judith Koós: Parallelscheinungen in der Tätigkeit der Wiener Werkstätte und der Budapesti Werkstatt (Budapesti Műhely) Iparművészeti Múzeum Évkönyve VIII. 59—82. és Klny.

³ Legyen szabad itt ismételt hálás köszönetemet kifejezni az osztrák Bundespressedients Kulturabteilung-jának, valamint Dr. Wilhelm Mrazek igazgató úrnak (Museum für Angewandte Kunst, Wien) szíves és megtisztelő meghívásukért, mellyel nagylelkűen és messzemenően tették lehetővé számomra a Wiener Werkstätte kiállításának megtekintését és tanulmányozását.

⁴ Palais Stoclet: I. erre vonatkozólag a legutóbbi összefoglaló irodalmat: Ankwicz von Klechoven, Hans: Josef Hoffmann, Das Palais Stoclet in Brüssel. Ein Richtungsweisendes Meisterwerk Österreichischer Baukunst und Innenausstattung. Alte und Moderne Kunst 6. Jahrg. 1961. No. 42, 7—11.

⁵ Die Wiener Werkstätte Modernes Kunsthandwerk 1903—1932. Kat. Nr. 49.

⁶ Op. cit. Kat. Nr. 7.

⁷ Kat. No. 319, 320, 321.

⁸ Kat. No. 427.

⁹ Kat. No. 170, 171.

¹⁰ Kat. No. 122.

¹¹ Kat. No. 124.

¹² Kat. No. 401.

¹³ Hans M. Wingler: Das Bauhaus 1919—1933. Weimar Dessau Berlin. Bramsche 1962 Verlag Gerb. Rasch. 126: Gunta Stölzl: Gobelin, 1926—27. és 390. l.

¹⁴ Kat. No. 367.

¹⁵ Kat. No. 552.

¹⁶ Kat. No. 141.

¹⁷ Kat. No. 305.

¹⁸ Kat. No. 1., 4., ill.: No. 1., 3., 4.

¹⁹ Kat. No. 14., 15., 16., ill.: No. 2.

²⁰ Kat. No. 25., ill.: 6.

²¹ Kat. No. 306., ill.: 38

²² Kat. No. 325., 337., 317., ill.: 44

²³ Kat. No. 427., ill.: 57., 432., No. 428., ill.: 58

²⁴ I. 2. sz. jegyzet

E tanulmány illusztrációit Dr. Wilhelm Mrazek igazgató úr (Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien) bocsáj-totta rendelkezésünkre, közlés céljára. Az ajándékba kapott fényképekért és szíves tájékoztatásért ezton is hálás köszönete-met fejezem ki.

DIE WIENER WERKSTÄTTE 1903—1932

Die Gründung der Wiener Werkstätte geht auf das Jahr 1903 zurück, als der Geschäftsmann Fritz Wärndorfer in Gemeinschaft mit Josef Hoffmann und Kolo Moser in Wien die ersten Werkstätten errichtete. Anderthalb Jahre später erschien in 1905 das Programm der Wiener Werkstätte in Druck. Zugleich wurden verschiedene Werkstätten für Metallerzeugnisse, Bucheinbände, Lederarbeiten, Möbel und anderweitige Zweige des Kunstgewerbes geschaffen, in denen zu jener Zeit über hundert Arbeiter neben dreißig Kunsthandwerkern und Meistern Beschäftigung fanden, die ihre Erzeugnisse mit dem eigenen und dem gemeinsamen Monogramm W. W. versehen. Die beiden bemerkenswertesten architektonischen Schöpfungen der Wiener Werkstätten waren während des ersten Jahrzehnts ihres Wirkens das 1903—1905 erbaute Purkersdorfer Sanatorium und das 1905 begonnene und 1911 fertiggestellte Brüsseler Stoclet Palais.

Die erste, von Josef Hoffmann bestimmte geometrische Periode der Wiener Werkstätte wich um die Mitte der 1910er Jahre einer neuen, in den Entwürfen zutage tretenden Richtung. Das Wirken Dagobert Peches, der sich in der Wiener Werkstätte Hoffmann und Moser angeschlossen hatte, brachte die Entwicklung und Einbürgerung des Dekorationsstils mit sich. In zahlreichem Gebiet des Kunstgewerbes bildete Peches spielerische, phantasievolle, locker umrissene Formgestaltung innerhalb der Wiener Werkstätte den Gegenpol zu Hoffmanns rationalistischer Auffassung und geometrischem Stil.

Mangels entsprechender materieller Unterstützung sah sich die Wiener Werkstätte in den Jahren 1925—26 zunehmenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten gegenüber. Zwar beging sie das fünfundzwanzigjährige Jubiläum ihrer Gründung in 1928 noch mit großer Feierlichkeit, mußte aber schon vier Jahre später wegen finanzieller Schwierigkeiten ihren Betrieb liquidieren. Die noch auf Lager befindlichen Kunstgegenstände und kunstgewerblichen Erzeugnisse wurden auf öffentlichen Auktionen versteigert und damit in alle Winde verstreut.

Die Autorin leitet in der vorliegenden Abhandlung das Bestreben, durch Veranschaulichung der für beide Stilperioden bezeichnendsten Stücke eine aufschlußreiche Übersicht über die in breiteren Publikumskreisen größtenteils schon in Vergessenheit geratene Tätigkeit der einst viel beachteten Wiener Werkstätte zu bieten. Es handelt sich dabei nicht nur ganz allgemein um repräsentative Schöpfungen der W. W., sondern vor al-

lem um jene sehenswerten Arbeiten, die erstmals auf der im Sommer 1967 veranstalteten, das gesamte Schaffen der Wiener Werkstätte von der Gründung bis zur endgültigen Einstellung ihrer Tätigkeit zusammenfassenden Ausstellung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Dr. Wilhelm Mrazek, der als sachkundiger leitender Mitarbeiter des Wiener Museums für Angewandte Kunst diese Ausstellung veranstaltete, verfolgte mit ihr das Ziel, eine möglichst lückenlose Gesamt-schau über das knapp drei Jahrzehnte lange Wirken der Wiener Werkstätte zu vermitteln. Der Eröffnung ging eine ebenso gewissenhafte und gründliche als weitver-zweigte Sammel- und Forschertätigkeit voraus. Zum Erfolg der Ausstellung trug der schön ausgestattete, in inhaltlichen wie in typographischen Belangen überaus sorgfältig zusammengestellte Katalog bei, der für die einschlägige Forschung zahlreiche wertvolle Aufschlüsse enthält und zu einem nahezu unentbehrlichen Behelf geworden ist. Der umsichtigen Themenwahl und den sehenswerten Exponaten entsprach auch der äußere Rahmen der vom Bundesministerium für Unterricht betreuten umfassenden Ausstellung, die aber über ihren unmittelbaren Anschauungszweck hinaus noch eine weitere wichtige Aufgabe erfüllte, indem sie bewies, daß die im Kunstgewerbe des 20. Jahrhunderts zutage tretenden Neuerungsbestrebungen, Bewegungen und Institutionen unabdingbare und wesentliche Faktoren der universalen Kunstströmungen unseres Jahrhunderts bildeten und entscheidend zur Entwicklung der gesamten bildenden Kunst beitrugen. Eine Verlegung der Wiener Werkstätten-Ausstellung nach Ungarn wäre nicht nur für die einheimische Öffentlichkeit äußerst lehr- und aufschlußreich, sondern könnte über die historische-traditionellen und konkreten wechselseitigen künstlerischen Bindungen hinaus eine willkommene Gelegenheit zu einem Treffen und fruchtbaren Gedankenaustausch zwischen den Gelehrten, Forschern und Fachleuten der beiden Nachbarstaaten bieten und Anlaß zu neueren wertvollen Anregungen geben.

Die Verfasserin möchte abschließend dem Wiener Museum für Angewandte Kunst und der Kulturabteilung des Österreichischen Bundespressedienstes für die freundliche Einladung verbindlichen Dank sagen, die ihr den Besuch und das eingehendere Studium dieser großangelegten, hochinteressanten Ausstellung ermöglichte.

Judith Koós

I.

Abban a színes körképben, amelyet az 1920-as évek hazai bibliofil könyvkiadása tár elénk, tartalmi és formai tekintetben az *Amicus* könyvkiadó az egyik legizgatóbb és figyelemre legérdemesebb vállalkozás. *Reiter László*, jómódú budapesti belvárosi divatszalon-tulajdonos fia alapította 1920-ban. Már évek óta érdeklődött a bibliofília iránt, s aránylag egészen fiatalon komoly művészi és anyagi értéket jelentő több ezer kötetes gyűjteménnyel rendelkezett. Birtokában volt sok régi és ritka kiadvány, mint Holbein haláltánc-fametszeteinek eredeti lyoni kiadása.

1912–1913-ban a Képzőművészeti Főiskolán folytatott grafikai tanulmányokat, az 1913–1914-es tanévben pedig a Műegyetemen és külföldön.¹ 1918-ban kapcsolatban állt Tevan Andorral, akinek amatőrkiadványait több példányban is megrendelte, azok némelyikét egyénien köttette, mert az eredetieket nem tartotta elég művészeknek. Egy ízben azt tanácsolta Tevanak, hogy Molnár Ferencről, Szomory Dezsőtől, Herczeg Ferencről, a szalonok közönsége előtt divatos íróktól adjon ki a gyűjtők számára művészi kiállítású könyveket. Tevan megmagyarázta neki, hogy miért csak maradandó értékű alkotásokat hajlandó bibliofilek részére megjeleníteni. *Reiter László* leveléből az üzletember szólalt meg, de nemcsak az, hanem a modern irodalom híve is, aki azonban akkor még nem látta elég világosan, ki a valódi érték a „modernnek” közül.

1920-ban határozta el magát régi terve valóraváltására, s *Amicus* néven kiadóvállalatot alapított. Ebben az évben október 17-én alakult meg a Magyar Bibliophil Társaság is, amely ugyancsak célul tűzte ki értékes és szép könyvek megjelentetését. A Társaság megalakulásában *Reiter László* érdemei kétségen felül állanak, s hogy mennyire a lényegre tekintett, bizonyítja a Társaságban viselt tisztsége is. A pénztárosi teendőket vállalta, tudva azt, hogy a művészi könyv kiadásához komoly pénzügyi-alap is szükséges. Később részletesebben is foglalkozunk a Társasághoz fűződő kapcsolataival, s látjuk majd, hogy mily erős volt befolyása a Társaság kiadói munkásságára.

Kezdetben az *Amicus* *Reiter László* egyéni vállalként indult, s bár később is az maradt, közben *Engl Angyal Géza* is jelentősebb tőkével társult hozzá. *Engl Géza* a berlini Cassirer cégnél tanult, s irodalmi tájékozottsága és nyelvismerete sok haszonnal kecsegtette a vállalatot. Bekapcsolódására azonban csak pár év múlva került sor, így az *Amicus* elindítása és arculatának kialakítása *Reiter Lászlóra* várt.

Reiter 1920-ban már kész kiadói programmal látott munkához. Bizonyítja ezt *Vörösmarty Mihály: Gondolatok a könyvtárban* című költeményének kiadása 1920 karácsonyára s a hozzácsatolt ismertetés, amelyben a kiadó elmondja, milyen elvek vezették az *Amicus* munkásságának megindításában és milyen könyvek megjelenése várható. Ekkor már — mint alább látjuk — piacra kerültek az első *Ady* könyvek, *Petőfi Sándor* két elbeszélő költeménye s egész sor egyéb műnek indultak meg a nyomdai munkálatai. Így a meghirdetett el-

vek és a megvalósuló gyakorlat között máris lehetőség nyílt az összehasonlításra. Mit ígért az *Amicus*? Szép magyar könyvet a hazai és a külföldi műértő közönségnek. Ennek megfelelően mind a régi és új magyar irodalom, mind a külföldi irodalom termékeinek a javát akarta megjelentetni, a hazai és a külföldi közönségnek egyaránt a saját nyelvén. *Reiter László* azt akarta, hogy az *Amicus* fogalomná legyen, s aki nevét hallja, a leg gondosabban kiállított, művészi színvonalú könyvre gondoljon, amely a legjobb tipográfiával, a legszebb papíron, valóban művészi illusztrációval, könyvdíszekkel és választékos kötésekkel lepi meg a szép könyv barátait. Emellett az *Amicus* igazolni akarta azt, hogy hazai erőforrásból, magyar művészekkel és nyomdászokkal is létre lehet hozni új magyar könyvművészetet. Tanulni kell a külföldtől, de nem szabad elszakadni a hazai hagyományoktól. A magyar könyvkultúra a XIX. század elején sok szépet alkotott már, s ha utána e téren szakadás állott is be, újra itt a parancsoló szükség, hogy a hagyományok szem előtt tartásával korszerű könyvművészetet sarjassunk ki.

Ebben a programban lehetetlen visszacsengését nem látni *Kner Imre* 1919-es *Almanach*-beli cikkének, amelyben a tradíció és a korszerűség szintézisének szükségességét hangoztatja és tűzi ki megvalósítandó feladatul. Az *Amicus* a tekintetben is a gyomai *Kner* nyomda és kiadó példáján indul, hogy nem egy vékony réteget tart szem előtt, hanem azt ígéri, hogy az olvasók nagy táborát is szép könyvhöz juttatja. Azoknak a számát szeretné szaporítani, akik a szép könyvet élet-szükségletnek tekintik. Ezért a bibliofil kiadványokból a luxusváltozatok mellett olcsóbbakat is nyomtatott, amelyek „finom kivitelükkel, nemes ízlésükkel jótékonyan elűtnék a mai kor könyvprodukciónál, melyet a szerencsétlen idők is, de az értetlenség és a lelkiismeretlenség is oly végzetesen lesilányítottak”.²

Említetjük, milyen írókat ajánlott *Reiter László* Tevan Andor figyelmébe. Reiternek bizonyára hasznára vált Tevan Andor oktató hangú levele, mert mint az *Amicus* kiadó vezető tulajdonosa, nem az általa Tevanak ajánlott polgári írók többnyire felszínes termékeinek kiadására vállalkozott, hanem éppen ellenkezőleg, a java írók értékes munkáinak megjelentetését tűzte ki célul. Feladatának érezte, hogy az 1920-as években *Ady Endre* körül dúló harcokba a bibliofil könyvkiadás lehetőségeinek felhasználásával beleszóljon. Így született meg a tucatnál is több *Ady*-kiadvány. Hosszú éveken keresztül a költő neve ragyogott a kiadó lobo-góján. Csekély kivétellel a többi szerző is a Nyugat gárdájából került ki.

Reiter érdeklődése nem korlátozódott csak a szép irodalomra, hanem kiterjeszkedett a képzőművészetre is. Könyvkiadói tevékenységének ez az oldala talán még erősebb, mint az irodalmi. Ha kiadói profilját összegezzük, azt kell mondanunk, hogy valamennyi korabeli bibliofil kiadó között az *Amicus* a legszelebb skálájú, tehát a tartalmi változatosságban is a leggazdagabb.

Az *Amicus* kiadói munkássága két főterületre tagolható. Az egyik az irodalomé. A *Régiségek-Ritkaságok* címmel indított sorozatban olyan művek kerültek kia-

dásra, amelyek egyrészt nehezen voltak hozzáférhetők, másrészt helyenként sikamlós tartalmuknál fogva bizonyos körök érdeklődésére számot tarthattak. Ez gazdasági szempontból tökéletes viszonyok között nem volt elhanyagolható tényező. A *modern irodalom* képviselői, költők és írók között Ady Endre, Ady Lajos, Főthy János, Füst Milán, Keleti Arthur, Marconnay Tibor, Mohácsi Jenő, Tersánszky J. Jenő stb. nevét kell első helyen említenünk.

A második kör a képzőművészeteké: modern festők, szobrászok, illetve róluk szóló tanulmányok, monográfiák tartoznak ide. A modern irodalmi kiadványok majdnem kizárólag magyar nyelvterületről valók, ugyanez áll az Amicus képzőművészeti kiadványaira, a témául választott művészekre s a művek szerzőire is. Reiter Lászlót művészi érzékenysége és tájékozottsága képesítette arra, hogy a modern képzőművészetben meglássa az időszerű, előremutató eredményeket, s ezek érdekében az arra legilletékesebbek tollából jelentessen meg hosszabb-rövidebb írásokat.

Külföldi művész alig néhány szerepel (Donatello, Van Gogh, H. Walden). Ami pedig a problematikus témákat illeti, ezektől az Amicus éppen nem riadt vissza, sőt egyenesen vonzódott azokhoz. A haladó szellemű művészettörténészek legjobbjaiból válogatta ki a munkatársakat, akik között fiatalok is akadnak (Genthon István, Hevesy Iván, Kállai Ernő, Ybl Ervin, Vámos Ferenc stb.) Olyan beérkezett szerzők pedig, mint *Petrovics Elek*, vagy művészek, köztük *Réti István*, eleve súlyt és tekintélyt biztosítottak a kiadónak.

Azokban az években még problematikusnak látszott — főleg hazai közönség számára — nemcsak Van Gogh, hanem Cézanne is, nemcsak Nagy Balogh János, Vaszary János, azután Csontváry Kosztka Tivadar, hanem Gulácsy Lajos is, Boromisza Tibor, Kádár Béla, Fáy Dezső, az őstehetség Benedek Péter, részben vagy egészben még pályájuk kezdetén vagy éppen válaszüton állottak, a

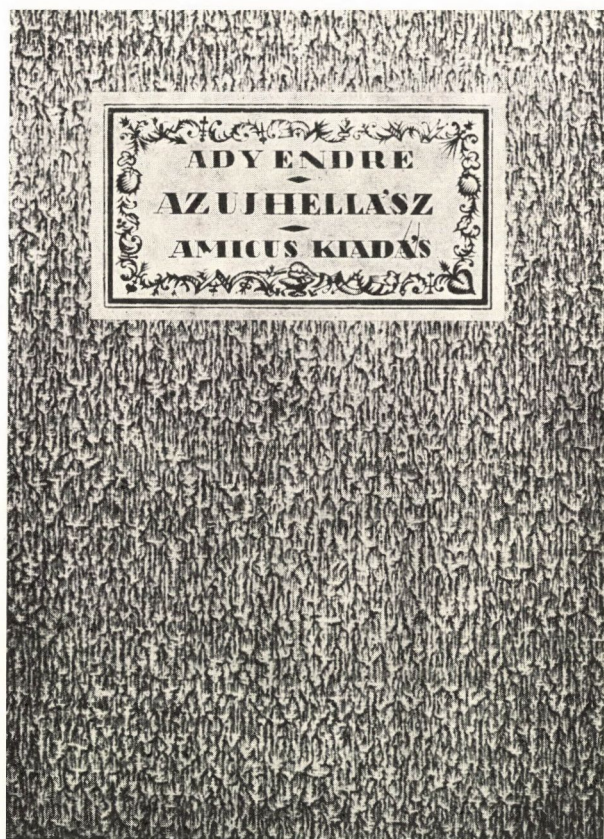
VINCENT VAN GOGH LEVELEI

FORDITOTTA ÉS BEVEZETÉSEL ELLÁTTA

ÉBER LÁSZLÓ

AMICUS KIADÁS 1924

2. Címlap



1. Kozma Lajos rajza

legtöbbjükről az Amicus máris tanulmányt jelentetett meg.

Az Amicus munkássága az 1921–1924 években a legszámottevőbb. Ez évek kiadványai közt első helyen kell említeni az *Ady Endre* műveiből kiadott verses és prózai válogatásokat. Akad ezek között olyan is, amely az Amicusnál látott először napvilágot, mint *Ady Párisi noteszkönyve*-e, vagy kötet formájában ekkor jelentek meg először, mint az *Új Hellász* (1920), *Margita élni akar* (1921), *Rövid dalok egyről másról* (1923), vagy már régen elfogytak s nem voltak hozzáférhetők, mint *Ady Endre első verseskönyve* (1920) és a *Még egyszer* (1923). E kiadványok legtöbbjéhez Kozma Lajos iniciáléből, könyvdiszeiből használt fel a kiadó, akinek egyik — népművészettől ihletett — szignetjét is Kozma Lajos tervezte. Az Ady irodalom egyik legértékesebb alkotása, *Ady Lajos: Ady Endre* című monográfiája szintén az Amicus kiadásában jelent meg (1923). Ezek mellett jó néhány kisebb Ady írás is napvilágot látott, mint a *Márkó király*, *Morituri*, *Levél az apámhoz* (1924), Az *Ady Endre: Levelek Párisból* című kiadvány szinte áttekinthetetlenül sokféle változatban (1924), bőrkötéstől kezdve papírkötésig. Az Ady-kiadványok között kell megemlítenünk az *Ady-Könyvet*. Ugyanis Reiter László az Ady-dokumentumok gyűjtésével is foglalkozott, s ennek az anyagnak egy részét bocsátotta ki 1924-ben azzal a szándékkal, hogy ezt a kötetet továbbiak követik. A tervezett sorozat azonban nem valósult meg. Az Ady-Könyv normál kiadása félfamentes papíron, kartonfedéllal, a Reiter által tervezett burkolóval jelent meg. Külön készült gyűjtők számára 50 példány, merített papíron, különböző kötésekben.

A *Régiségek-Ritkaságok* sorozat legtöbb tagja is ezekben az években jelent meg. Az Amicus mint töké-



3. Reiter László terve

vállalkozás ettől a sorozattól várta, hogy széles közönségtáborra biztosít kiadványai számára. Ezért is reklámozta úgy, hogy eddig még nem jelent könyvek kerülnek kiadásra, amelyek „érdekfeszítőek, mulattató olvasmányok”.³

Ebben a sorozatban jelent meg Caylus: Vilmos kocsis históriája, Lukianos: Széplányok egymás közt, Petronius: Trimalchio lakomája, Firenzuola: Szerelmi széphistóriák, Sale: A házasság tizenöt öröme, Cazotte: A szerelmes ördög, Voltaire: A vadember, Hans Sachs: Farsangi komédia című műve.

A régi magyar irodalomból Petőfi Sándortól a Szilaj Pista és a Salgó című elbeszélő költemény jelent meg egy kötetben (1920) Márfy Ödön kőrajzaival, János vitéze pedig nemcsak magyarul, hanem németül is (1922).

1921-ben jelent meg a Molnár Anna, Júlia szép leány, Kőmíves Kelemen és egyéb *Régi balladák könyve*. (A fedél vignettáján: Régi népballadák könyve szerepel címül.) Kozma Lajos címlaprajzával és illusztrációival, 500 számozott példányban, amelyből 250-et Kozma Lajos sajátkezűleg színezett. Kozma ekkor állt a népies barokkból táplálkozó rajzolóművészete csúcspontján, ezekben az években készítette könyvdiszei zömét a gyomai Kner nyomdának.

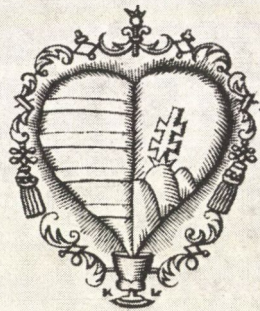
A modern irodalomból Adyn kívül ebben az időszakban jelent meg Füst Milán: Az elmúlás című verskötete (1921) és Advent-je (1923), Főthly János: Üvegház (1921), Gellért Lajos: Írás egy emberről, aki mindenképpen boldog akart lenni (1921), Rupprecht [Marconnay] Tibor: Túlárado élet c. verseskötete (1922), Tersánszky J. Jenő: Kakuk Marci ifjúsága (1923), Szép Ernő: Elalvó élet (1924), Byron: A sziget (1924), Lestyan Sándor: Vah-Ta-Vah című ifjúsági regénye (1921), Sztrókay Kálmánnak ugyancsak az ifjúság számára írt Az ördög

tanul című könyve (1921). Ebben az időszakban adta ki Bálint Jenő és Hevesy Iván említett tanulmányai mellett Lehel Ferenc Csontváry Tivadar, Gulácsy Lajos dekadens festő, valamint Elek Artúr Nagy Balogh János élete és művészete (1922), Munkácsy Mihály: Emlékeim, (1923), Bor Pál: Csáky [József] és szobrászata (1923), című könyvét, Bokros Birman Dezső: Jób c. 9 fametszetből álló sorozatát (1923), Van Gogh leveleit (1924). Ez évek egyik legszebb terméke *Keleti Arthur: Pax vobiscum* című könyve (1923). Ez a tanítóköltemény egy olasz kisváros mindennapi életét mondja el, emberei gondjait, örömeit, az utcák, az üzletek és a piac nyüzsgését, papok, szerzetesek, iparosok, kereskedők, urak, hölgyek, kufárok, kerítők, gazdagok, de főleg a szegények életét, s ezzel kitűnő társadalomrajzát adja az első világháború előtti olasz kispolgári-kisvárosi világnak. A mű német nyelven is megjelent, Horvát Henrik kitűnő fordításában, a magyar kiadással egyező formában. A kiadónak ugyanis az volt az elképzelése, hogy egyes kiadványait német nyelven is megjelenteti. Petőfi Sándor említett művét követte a Pax vobiscum *német nyelvű* kiadása. A kiváló osztrák költő, *Klabund*, megbízást kapott a Régi balladák könyve fordítására, amivel el is készült, de kiadása elmaradt, s ezzel a tervezett sorozat is abbamaradt.

1925-től kezdve csökken a kiadói tevékenység, mindössze néhány kiadvány látott napvilágot. Ezek közt legjelentősebb Tersánszky J. Jenő: A havasi selyemfiú és a Cécia és szűz című regénye (tokban), valamint Kállai Ernő: Új magyar piktúra c. feltűnést keltő könyve. Ebben az évben jelent meg Geist Gáspár: Mesék című könyve is. 1926-ban egészen lecsökkent a kiadványok száma. Köz-

ADY ENDRE MARGITA ÉLNI AKAR

„VERSEK HISTÓRIA, MELYET
SZERETETTEL AJÁNLOK
FIGYELMÉBE AZOKNAK,
AKIK SZERETNEK,
AVAGY NEM
SZERETNEK“



AMICUS KIADÁS
BUDAPEST
1921

4. A fedélen Kozma Lajos rajza

MARGITA PÁRISBA JÖTT



A Herkules-bölcsök ideje volt
S még a Sors sem aggосkodott miattunk
S mi, azóta már fölnőtt valakik
Unalmunkban kigyókat fojtogattunk
S nem volt jelszónk a forradalom,
Csak tudtuk, hogy hős Jövőkkel jegyződtünk.
Kit itt, kit ott érlelt a Sors, a lomha,
Nagy, illetlen, magyar forradalomra.

19

2

MIKOR PÁRISBÓL HAZAJÖTTÜNK



Él a mese s száll tovább, Margita,
Bár emlékes lelkem olykor kilankad
S új szerelem és új veszedelem
Riadói követelőn riadnak,
Új riadók, csillt, ti még várjatok
S várj, én Adám, a késő énekekre,
Szavak, szerelmek, vágyak ugys mind itt
Sugarukat te szőke földre hintik.)

25

5-6. Kozma Lajos rajza

tük találjuk Rabinovszky Máriusz: Az új festészet története 1775-1925-ig c. könyvét, igen gyatra nyomdai kivitelben. 1927-ben újra felível a kiadói tevékenység, ekkor főleg művészettörténeti tanulmányok jelennek meg: Bálint Jónó: Művészfekék címmel és Vaszary János-ról írt, Th. Gautier-től a Zichy Mihályról szóló tanulmány. Réti István: Hollósy Simonról, Szentiványi Gyula: Barabás Miklósról, Vámos Ferenc: Lechner Ödön-ről, Ybl Ervin: Donatelloról (I-II. k.) írt s nagyrészben a kiadó Magyar Művészeti Könyvtár című sorozatában jelentek meg. Ez év terméséhez tartozik Keleti Arthur: Az igaz irodalom Megtsufoltatása... című, Goethéről szóló bábjátéka, Fáy Dezső néhány csinos rajzával, művészien tipografizálva, tökéletes technikai kivitelben, finom papíron, kartonfedéllel.

1928-ben újra csökken a kiadványok száma. Ekkor jelent meg a Bokros Birman Dezső szobrászata című könyv, azután Genthon István könyve Korb Erzsébet-ről, Szatmári Mór: Húsz esztendő parlamenti viharai című könyve, minden bibliofil jelleg nélkül, elemi tipográfiai-technikai követelményeket is nélkülözve. Fürst Gitta: Rohanás a hétköznapiokból, Schönberger Armand linó-metszeteivel, már valamivel jobb kiállítást kapott, akárcsak Lamacs Sándor: Szicília c. műve, amelyet Reiter László illusztrált. Reiter rajzaival került ki a nyomdából Mohácsi Jenő: Stella című könyve. Ezek a kiadványok már erősen magukon viselték a gazdasági válság következményeit, a kiadó nehéz anyagi helyzetét. De mielőtt a kiadói tevékenység bibliofil lángja végső lobbanna, mintegy hattyúdalként még néhány szép

kiadvánnyal meglepi a művészi könyvek értőit. Kiadja Simon Andor verseskötetét, a Tömegáhitat-ot (1928). Ebben az évben került a közönség elé, bár már az 1927-es év karácsonyára megjelent az egyik legszebb magyar bibliofil könyv, Keleti Arthur: Angyal üdvözlés című profán litániákat, háborúellenes verseket tartalmazó könyve Molnár C. Pál fametszetes illusztrációival. Részletesebb méltatására később még visszatérünk. Azonban Benes Klára: A nevelő ember című mesekönyvével, amely Reiter László illusztrációival és tipográfiai tervei szerint készült, mint a kiadó egyik legszebb kiadványával, itt kell foglalkoznunk. Az egyszerű kiadás kemény kartonkötése geometriai elemekből épült színes papírfedelet kapott, vignettás címmel, felső élmetsséssel. A vastag, finom, famentes papíron nyomott, kifogástalan kivitelű, egyszerű kiadás mellett 200 számozott példány is készült, Van Gelder papíron, intarziás bőrkötésekben. Az 1-2. példány Reiter László tervei szerint Hübel és Denck, a 3-4. példány Sperling lipcei könyvkötőnél, a többi Kner Erzsébet budapesti műhelyében. A könyv illusztrációinak fametszetes rajzait az 1-10. példányhoz mellékeltek, ezeket Reiter László kézzel színezte.

1929-ben Szitnyai Zoltán: Az ég - a tó című és Elek Artúr: Fáy Dezső a festő és illusztrátor című tanulmánya lényegében lezárja az Amicus kiadói munkásságát.

A világirodalom remekeiből egyébként - a Régiségek-Ritkaságokon kívül - csak mutatóban találunk néhányat, ezek is egészen kisterjedelmű művek. Csöndes [Szentkúty] Pál: Koszorú Goethe és más német



7. Gráf József címlapja

költők verseiből (1923), amelyből 600 számozott példány készült, ebből 25 merített papíron egész és 25 példány félbőrötésben. Itt kell megemlíteni Byron: A sziget című művét, amelyet Dézsi Lajos professzor, az irodalomtörténet és a bibliofília kiváló tudósa fordított le a költő halálának százados évfordulóján.

A Régiségek-Ritkaságok legtöbbje inkább csak műveltségtörténeti és kuriozitás értékű külföldi mű. Engl-Angyal Géza fordította s látta el kísérő magyarázattal Hans Sachs, Cazotte, Caylus művét, Gyergyai Albert Voltaire: Vadember-ét, Honti Rezső Firenzuolát, Révay József Petroniust és Lukianost, Dévai Pál pedig Sale: A házaselet tizenöt öröme-t. Kiadványait áttekintve azt kell mondanunk, hogy Reiter László érdeklődése a nagypolgáré, aki nem téveszti szem elől a szalonok közönségét. De néhány irodalmi s főleg képzőművészeti tárgyú kiadványa azt is bizonyítja, hogy a szociális gondolatok, bár a művészi formán átszűrve, mégis utat találtak hozzá. Elég hivatkozni Tersánszky J. Jenő: Kakuk Marci ifjúságá-ra, Füst Milán: Advent-jére. Más vonatkozásban is képes volt felfogni az összefüggések jelentőségét Donatellótól Benedek Péterig, Munkácsy Mihálytól Van Gogh-ig, Nagy Balogh Jánostól Bokros Birman Dezsőig, Csáky József-ig.

Reiter László, illetve az Amicus kiadó és a Magyar Bibliophil Társaság között hosszú éveken keresztül közvetlen kapcsolat állt fenn. Úgy tetszik, mintha a Társaságban Reiter László a mecénás szerepét is betöltötte volna. Néhány könyv a kiadó prospektusaiban mint Amicus-kiadvány szerepel, ugyanakkor tudjuk, hogy azok a Magyar Bibliophil Társaságnak is illetményköteteti, sőt kiadóként is a Társaság neve, vagy a szignetje szerepel rajtuk. Mindez arra mutat, ismerve a Magyar Bibliophil Társaság anyagi nehézségeit, hogy kiadványai közül jó néhány az Amicus, illetve Reiter László adozatkésztségének köszönhette megjelenését.

A Magyar Bibliophil Társaság megbízásából jelentette meg *A XX. század könyvművészete* című katalógust a Társaságnak az Iparművészeti Múzeumban 1921. április–májusában rendezett kiállításáról, Végh Gyula előszavával. A Társaság tagjai a 11–250-ig számozott példányokat kapták. — Az Amicus adta ki *A Magyar Bibliophil Társaság Ifjúsági és Gyermekképeskönyv Kiállítása az Iparművészeti Múzeumban* c. katalógust is, noha a kiadványon ez a körülmény nincs feltüntetve, de az Amicus 1922. karácsonyi katalógusában bizonyára nem alap nélkül szerepel.⁵ Bizonyosra vehető, hogy ezt is az Amicus készítette a Társaság részére, 500 számozott példányban, finom antique papiroszon. Ugyanez áll a Társaság *Kremmer Dezső: A régi Buda és Pest könyvekben, képekben* c. kiállítási katalógusára is. Ennek kolonfájából kitűnik, hogy Reiter László rendezte sajtó alá, s az 500 számozott példányból az 1–300-at a Társaság tagjai kapták. A külön készült 25 luxuspéldányt az Amicusnál lehetett vásárolni, a Nagymező u. 23. alatt. Ez a kiállítás 1922. április–szeptemberében zajlott le. A következő évi kiállítási katalóguson, *A nyomtatott könyv díszítése I. Fametszet* címen, már kiadóként is az Amicus szerepel. Ez 600 számozott példányban készült s az 1–400 példány a Társaság tagjainak, a 25 luxuspéldányt ez esetben is csak a kiadónál lehetett megvásárolni. Reiter László tipográfiai tervei szerint készült 1924-ben *Hosvay Selymes Péter Tholdi Miklós-ának* kiadása 200 számozott példányban, amelyet Dézsi Lajos rendezett sajtó alá. — 1926-ban *Gróf Apponyi Sándor emlékezete* is 300 számozott példányban. Ez is, mint a Tholdi a Társaság tagjai számára illetménykötetként jelent meg. Ez időben is Reiter László viselte a Társaság pénztárosi tiszte. 1927-ben jelent meg *Pesti György: Haláltáncéneke*

FÜST MILÁN ADVENT



AMICUS KIADÁS

8. Derkovits Gyula rajza

Holbein képeivel c. kiadvány, Dézsi Lajos bevezetésével, papírkötésben, amelynek tipográfiai elrendezése ugyan-csak Reiter László műve. 350 példányban készült, számozva. Luxuspéldányokról nem tudósít a kiadvány. — Reiter Lászlónak a Társasághoz fűződő későbbi kapcsolataira utal az, hogy még 1937-ben is a választmány tagja.⁶ A Társaság ez időben már ritkábban hallat magáról. *Bisztrai Farkas Ferenc* (nemrég az *Ars Hungarica* kiadója) vezetésével új bibliofil csoportosulás keletkezik, a *Magyar Bibliofilek Szövetsége*, amely szélesebb alapokra akarja helyezni a hazai bibliofília ügyét — sikertelenül. Reiter László pedig látva az európai látóhatár elborulását, mintegy summázva könyvművészeti munkásságát, a Hungária nyomdánál megjelenteti *Reiter László Könyvművészete* c. könyvét, amelyre később még visszatérünk.

II.

Az Amicus kiadói tevékenysége 1929 után gyakorlatilag megszűntnek tekinthető annak ellenére, hogy még később is jelent meg könyv az Amicus neve alatt. Így 1931-ben Rónai Mihály András: *Első ének* című verskötete Reiter László három fametszetével, közülük egyik a fedélen, a másik a tartalomjegyzék alatt. Egészen bizonyosan csak névleg Amicus-kiadvány, minden különösebb tipográfiai gondosság nélkül. Az utolsó években már inkább csak cégérként szerepelt az Amicus neve az egyes kiadványokon, s nem volt titok, hogy főleg azzal a feltétellel, ha Reiter maga illusztrálja a szerző költségén megjelent művet. Ez magánkiadónál érthető is, mert tőkeereje kimerült, s adósságai felgyülemlettek. Az 1920-as évek nagy bibliofil láza idején még meg lehetett tenni azt, hogy 20–25 luxuspéldány csillagászati árából egyenlíti ki a normál példányszám nyomdai költségét, de az 1925 utáni években erre már egyre ritkábban nyílt lehetőség, később pedig egyenesen hiába valónak bizonyult minden erre irányuló törekvés.

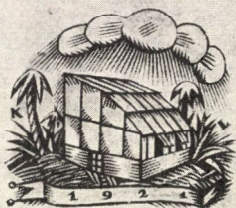


Töltött. — aztán poharát a világosság felé tartotta s merengett. — Ittunk és hallgattunk.

10. Derkovits Gyula rajza

FÓTHY JÁNOS ÜVEGHÁZ

VERSEK



AMICUS KIADÁS

9. Kozma Lajos rajza

A kiadó bátran állt a haladó irodalmi és művészeti törekvések mellé. Amit az Ady-kultuszért tett, az abban az időben Földessy Gyula cikkei, tanulmányai, és *Makkai Sándor* perdöntő műve (A magyar fa sorsa) mellett a közönség soraiban Ady elismertetéséért dúló harcban a legeredményesebbnek bizonyult. Más vonatkozásban: akkor állt *Tersánszky J. Jenő* mellé, amikor az író minden reményét elvesztette a jövőben. *Derkovits Gyula*-nak még a szakmabeliek között is éppen hogy csak ismert a neve, amikor *Füst Milán*: *Advent-jét* illusztrálta vele. *Fáy Dezső* is az Amicusnál megjelent *Keleti Arthur*: *Pax vobiscum* illusztrációiban érte el művészete csúcspontját, *Molnár C. Pál* számára pedig egyenesen fordulatot jelentett az, hogy az Amicus kiadásában megjelent *Keleti Arthur*: *Angyali üdvözlés* illusztrálását a szerző támogatásával remekül megoldotta. A művész addig a bulvárlapok frívól rajzolójaként élt a köztudatban, s az Angyali üdvözlés sikerült illusztrációi nyitottak neki utat a világsíkerhez. (Külföldi utak, megrendelések.) Az Amicus nem a már beérkezett, kockázattal nem járó művészekkel dolgozott, talán az egy *Márffy Ödön*t kivéve, hanem a fiatal neozedékben kereste a tehetségeket, s nem is hiába. *Derkovits Gyula*val akarta illusztráltatni *Wilde Salome-ját* és a *Readingi fegyház* balladáját. A művész el is készítette ceruzavázzatait, úgyszintén *Arany János Toldijához* is, de a tervek nem ölthettek testet. Ugyancsak elmaradt annak a nyolc rézkarnak a kivitelezése is, amelyeket a fiatal *Szőnyi István*nal készítettett Ady novelláihoz.

Még kell emlékeznünk az Amicusnak a képzőművészet terén más vonatkozásban is tanúsított haladó törekvéseiről. Kiadványaival segítette a korszerű kép-

zöművészeti ízlés fejlődését, s ezzel a konzervatívok által szinte anatómia alá helyezett művészek és művészeti irányzatok érvényesülése előtt egyengette az utat.

Az eddig említett illusztrátorokon kívül természetesen más nevekkel is találkozunk. *Gedő* Lipót *Gellért* Lajos könyvét rajzolta a szerzővel együtt (Száz színész egy sorba (192[?]), *Gróf* József a *Firenzuola* könyv fedelét díszítette, *Leidenfrost* Sándor *Lukianos* és *Petronius*, *Pólya* Tibor *Lestyán* Sándor művéhez készített rajzokat. Maga *Reiter* László több könyvhöz is készített, rendszerint geometriai formából síkszerűen, vagy árnyképszerűen felépített rajzokat.

Könyvművészeti szempontból nincs jelentősége, inkább művészettörténeti forráskutatás számára lehet tanulságos, hogy egyik-másik illusztrált könyv első példányához a rajzok eredetijét is mellékeltek. Ez történt *Kovács* Kálmán: *A színpad erkölce* című könyvével: hozzácsatolták az illusztrátor *Reiter* László eredeti rajzait. Ugyanígy mellékeltek *Fürt* Gitta verses könyvéhez *Schönberger* Armand metszeteinek eredeti rajzát, *Benes* Klára könyveihez pedig *Reiter* színes fametszeteit.

Az Amicus mint a luxuskiadványok kiadója, igyekezett szem előtt tartani a demokratikus követelményeket, s kiadványai legtöbbjéből a normálváltozatok nemcsak nagy számban készültek, hanem számos esetben éppen olyan gonddal, mint a luxuskiadványok, csak éppen kötésük volt szerényebb, de nem kevésbé művészi. Elég utalni itt *Keleti* Arthur 800 számozott példányban megjelent *Angyali üdvözléte*-re, vagy *Lestyán* Sándor: *Vah-Ta-Vah* 2200 példányos művére — ezek a számok annak a kornak a viszonyai között világviszonylatban is magasnak mondhatók. Ez a könyv az ifjúság számára készült, így az Amicus volt — tudtunkkal — az első, aki ifjúsági könyvből bibliofil változatot készített 200 példányban. Egy másik ifjúsági kiadványból,



II. Reiter László fedélterve

Sztrókey Kálmán: Az ördög tanul, *Fáy* Dezső színes illusztrációival, 25 számozott példány készült a művész aláírásával.

Néhány adat az Amicus kiadványainak példányszámára (a zárjelben foglaltak nem számozottak):

Ady Endre: Levelek Párisból	400, ebből luxus	50 példány
Ady Endre: Levél apámhoz	1000	25
Ady Endre: Margita élni akar	300	—
Ady Endre: Márkó király	500	—
Ady Endre: Mégegyszer	300	100
Ady Endre: Morituri	1000	25
Ady Endre: Párisi noteszönyve	?	50
Ady Endre: Rövid dalok egyről...	300	—
Ady Endre: Új Hellász	1400	25
Ady Lajos: Ady Endre	1000	50
Fürt Gitta: Rohanás a hétköznapiokból	500	—
Füst Milán: Advent	?	200
Füst Milán: Az elmúlás kórusa	?	200
Geist Gáspár: Mesék	?	30
Keleti Arthur: Angyali üdvözlés	800	10
Keleti Arthur: Pax vobiscum...	500	100
Lehel Ferenc: Cézanne	(1000)	—
Lehel Ferenc: Csontváry	300	—
Lehel Ferenc: Gulácsy Lajos...	600	—
Lestyán Sándor: Vah-Ta-Vah	(2200)	—
Lukianos: Széplányok egymás közt	(1400)	25
Mixtum compositum	(500)	—
Mohácsi Jenő: Stella	1000	—
Sale: A házasság tizenöt öröme	(1500)	25
Szent János mennyei Jelenésekről	500	50
Tersánszky J. Jenő: Kakuk Marci ifjúsága	200	30
Vörösmarty Mihály: Gondolatok a könyvtárban	300	25

Az Amicus kiadványok áráról az alábbi adatok tájékoztatnak. Látható belőlük, hogy a kiadó az amatőr-bibliofil példányok csekélyebb számából fedezte az egész kiadás költségeit, mert a luxus példányok ára a normál kiadásúak áránál néha 30-szorta is magasabb. Sőt, néhány luxuspéldány árából a többszázpéldányos normálkiadás költségeinek többszörösét vette be. Más szóval: néhány pénzes gyűjtővel fizettette meg a tömegek számára készült egyszerű változat költségeit, amíg természetesen elegendő számban akadtak ilyenfajta áldozatkész bibliofilek. Lássunk néhány példát:

Ady Endre: Még egyszer

A 300 amatőr példányból	
200 készült egyszerűbb kötésben	á 750 összesen 150 000 korona
100 készült egész és félbőrben	
ha ebből	
30 egészbőrben	á 7300 összesen 219 000 korona
70 félbőrben	á 3300 összesen 231 000 korona

Összesen: 600 000 korona

Ha a normál változat 700 példányban készült (feltehető), akkor á 300 korona össz. 210 000 korona

Ugyanez a képlet ismétlődik az Amicus számos egyéb kiadványánál.

Ady Endre: *Margita élni akar* a normál kiadás fűzve 250,— korona, kötve 380,— korona.

A 300 számozottból, Kozma Lajos egy színes metszettel kétféle változat került forgalomba: fűzve 700,— korona, vászonkötésben 1000,— korona.

Ady Endre: *Rövid dalok egyről és másról* normál kiadása fűzve 350,— korona, kötve 500,— korona.

A 300 számozottból kötve 800,— korona, félszablamment 1500,— korona, félbőrben 3500,— korona, egész-
bőrben 7500,— korona.

Fóthy János: *Az üveg ház* normálkiadása 50,— korona, számozott példányé 350,— korona.

Szent János *mennyei jelenéseiről való könyvéből* az 500 számozott példány háromféle változatban készült: fűzve 400,— korona, vászonkötésben 800,— korona, egész-
bőrben 6000,— korona.

Petőfi Sándor: *János vitézből* a 200 számozott példány ára: kötve 600,— korona, félbőr kézikötés 4000,— korona.

20 példány van Gelder-papíron félbőrben 8000,— korona, egészbőrben 10000,— korona.

Lehel Ferenc: *Gulácsy Lajos dekadens festő* 600 számozott példányából fűzve 1500,— korona, vászonkötésben 1500,— korona, félbőrben 2000,— korona.

25 példány merített papíron: egészbőrben 7000,— től 10000,— koronáig.

Tersánszky J. Jenő: *Kakuk Marci ifjúsága* normál kiadása fűzve 250,— korona, kötve 400,— korona. A 200 számozottból merített papirosú kötve 700,— korona, félbőrben 2900,— korona, egészbőrben 7200,— korona.

Füst Milán: *Advent*. A normál kiadás fűzve 200,— korona, kötve 330,— korona.

A 200 számozott merített papíron: papírkötésben 650,— korona, félbőrben 2800,— korona, egészbőrben 7000,— korona.

Keleti Arthur *Pax vobiscum* a német nyelvű kiadását svájci frank-alapon a következő áron hozták forgalomba:

1–10 példány egész- bőr-kötésben	á 90,—	összesen 900,—
11–25 egészpergamen- kötésben	75,—	1125,—
26–100 félbőr-kötésben	50,—	3750,—
101–200 papírkötésben	22,—	2200,—
201–500 ideiglenes kötésben	18,—	5400,—

Az 1–100 példányért kaptak 5775,— svájci frankot többet, mint az utolsó 300 (201–500) példányért. Az első 200-ért kaptak 7975 svájci frankot, míg a további 300-ért 5400-at. Ez is mutatja, hogy üzletileg a papírforma szerint is a csekélyebb, de szebben kiállított mennyiség viselte a kiadási költségek nagyobbik felét. Valójában az amatorkötésű példányokért befolyó összeg az egész nyomdaköltséget meghaladta.

Az előadottakhoz hozzá kell tennünk — a tárgyilagosság és teljesség kedvéért — hogy a kiadó egyik mindmáig legművészebb könyve Keleti Arthur: *Angyal üdvözlője* fűzve 8, kötve 10 pengőbe került (1928-ban.)

Az Amicus írói *honoráriumairól* nem könnyű reális képet alkotni. Egyrészt a kiadó majdnem egész fennállása az infláció idejére esett, másrészt az írói tiszteletdíjak is esetenként változtak. Amikor az Amicus, illetve Reiter László érdemét méltatjuk, hogy a kezdő művészek mellé állt, nem hallgathatjuk el azt sem, hogy a honorárium nem is egy esetben természetbeniekből állott, a szó szoros értelmében uraktól levettelt öltönyökből, fehérneműkből... Ez azokban az években, a háborús összeomlás inflációval súlyosbított gazdasági nehézségei idején néha többet is érhetett, mint a gyorsan romló készpénzhonorárium, mégsem mellékes, hogy a kiadónak nem sta-

bil pénzzel kellett fizetnie. Továbbmenően: az írók egyrésze boldognak érezte magát, hogy egyáltalán kiadóhoz jut, ráadásul *bibliofil* kiadóhoz, s ennek fejében a honorárium kérdése nem nyomult annyira előtérbe, mint beérkezett íróknál, a pénz értékállandósága idején. Mindenesetre megállapítható, hogy az írók megjelent műveikből elég jelentős mennyiséget kaptak, természetesen az egyszerűbb változatokból s nem a luxuspéldányokból. Az Amicus szerzői között talánunk olyanokat is, akik előfizetések gyűjtésével siettek segítségére a kiadónak, hogy az bele merjen vágni műveik kiadásába. Ez is egy lépés volt a megjelenés felé. Mindezeket a tényezőket figyelembe véve pozitív módon kell értékelnünk az Amicust, mert az író, a művész fejlődése szempontjából mégiscsak az a legdöntőbb, hogy nyilvánossághoz jusson. S az Amicus, jelzett korlátai ellenére is, amint láttuk, számos író, költő és művész alkotása számára biztosította a megjelenést.

A kötésekkel az Amicusnak sem volt sokkal nagyobb szerencséje, mint más bibliofil kiadóknak. A hazai könyvkötőstílus ezekben az években erős függvénye a főleg német mintáknak. Hans Sachs Párisi komédiáit Verő Klára műhelye készítette bordázott félbőrben, s a félbőr mellé a fedélre kopásra igen érzékeny előzőpapírt adott. Ugyanez ismétlődött meg Keleti Arthur: *Angyal üdvözlője* 10 félbőr-kötéses példányánál — Kner Erzsébet készítette —, a papírkötésű példányok szebbek, stílszerűbbek, mint a félbőr-kötésesek. Kner Erzsébetnek joggal vetették szemére, hogy nincs bátorsága modern formavilágot teremteni. A félbőr-kötés mellé olyan márványpapírt adott a fedélre, amely idők folyamán a használat következtében mintázatát teljesen elvesztette.

Az Amicus luxuspéldányain nem minden esetben kell különleges kiállításra gondolni. Például Ady Endre: *Levelek Párisból* című művéből 50 példány készült „luxus” kivitelben. De ez nem jelentett mást, mint hogy merített papíron nyomták, s különféle kötésekben hozták forgalomba. A 30. sz. példány gyenge minőségű félbőr-kötése például a bőr színével harmonizáló papírt kapott, amin az aranyfelírás diszkrétén érvényesül a szélen vonuló aranyozott keretben. A gerinc aranymintázata egyenes vonalak játéka épült geometriai alakzatokból áll, arany címfelirattal. Tulajdonképpen egyszerűbb már nem is igen lehetne.

Az Amicus a legjobb hírű nyomdákkal dolgoztatott. Legtöbb, kb. 24 kiadványa, köztük a legszebbek (Keleti Arthur művei) a Globus nyomdában készültek. Utána a Thália nyomda és Bíró Miklós következtek 10 munkával. Pápai Ernő és a Világosság nyomdájában 8, Hornyánszky 6, az Athenaeumnál és az Egyetemi Nyomdánál 4–4, a Korvin Testvéreknél 3, az Általános nyomdánál és a Kner nyomdában 2–2, Weiss L. és Fiai nyomdájában 1 munka jelent meg. Ez mintegy 82 könyv. Ezt a kimutatást az előttiünk ismeretlen Amicus-kiadványok lényegesen nem módosíthatják, mert csak néhány kiadvány lappanghat előttiünk ismeretlenül. Néhány kiadványán a nyomdát sem tüntették fel. Hiányzik a nyomdai impresszum *Simon Andor: Tömegtálat* című kötetéből, a *Csáky [József] és szobrászata* című könyvből, pedig különösen Simon kötete bármelyik nyomdának becsületére vált volna.

Feltűnő, mily kevés kiadvány készült a Kner-nyomdában. Ennek egyik oka, hogy a gyomai nyomda puritán szigorú Reiter Lászlónak sehogy sem volt ínyére. Kner Imre pedig azért kedvetlenedett el, mert megérezte az ízlései különbséget, ami könyvművészeti felfogásban az Amicustól elválasztotta. Úgy tapasztalta, hogy a tipográfiai tökéletességre irányuló törekvése, az ezzel járó aprólékos műgond, terhére van Reiternek.⁷ Az Amicus *Régi balladák könyve* és a *Szent János Mennyei Jelenéseiről* szóló könyve készült Kneréknél.

Az Amicus bibliofil kiadványainál méltányolni kell egyrészt a formai változatosságra, a modern hangvételre való törekvést, másrészt azt, hogy stílus-eltéréseknek nem esett áldozatul. A kor formabontó kísérleteire jellemző seregnyi félreértés között egy egészen elemi is föllelhető: szem elől tévesztése az olvasható-

ság mindenekfelett álló követelményének. A konstruktivisták elfelejtették, hogy a könyv mai formája évszázadok fáradozása után nem véletlenül keletkezett, és olyan kipróbált alapjai vannak, amelyeket kísérletezéssel nem lehet egyszerűen átalakítani. Be kell érni a fedőlap és a cím konstruktivista módon történő megalkotásával, de a tulajdonképpeni szedésnek meg kell maradnia olyannak, amilyen volt, mert nem viseli el az olvashatatlansághoz vezető kisdéd játékokat.⁸ Ennek megfelelően az Amicus a könyvek tervezésében a kísérletezések közben is bizonyos tartózkodó józanság jellemezte. Nem hódolt be a tipográfiai divatoknak, sem az eklektikus stílusirányzatoknak, sem a konstruktivizmusnak, noha ez utóbbira Reiter Lászlónál megállapítható néhány próbálkozás. (Lamacs Sándor: Szicília, Mohácsi Jenő: Stella, Kovács Kálmán: A színpad erkölce). A korszak bibliofil kiadói között kétségtelenül ő ütötte meg a „legmodernebb” hangot. Ennek a titka egyrészt az, hogy egész akkori könyvművészetünket határozottan konzervatív ízlés jellemezte. Nem kivétel ez alól sem Kner, sem Tevan. A Rózsavölgyi, Genius, Táltos és a többi bibliofil könyveket is előállító kiadó sem vágott új ösvényt ezekben az 1920-as években. (A Hungária amatőr-sorozata később indul.) Az 1910 körüli évek szecessziós merészségének immár nyoma sincs, Knerék még az illusztrációt is számúzik s kiadványaik szedéstükrén a századokon át kipróbált törvényszerűségek ismétlődnek. Az Amicus kiadványok azért hatnak újszerűbben, mert a finom és változatos papír önmagában is hadüzenet a megszokott mindennapi szűkegnek (a félfamentes, gyarló minőségű papírosoknak). A levegősebb sorközök, ünnepélyesen széles margók, a váltakozó betűtípusok és választékos kötések — mozgalmasabb, haladóbb szellemű, a modernségre, érzékenyebben reagáló kiadó benyomását keltették.

Valójában az Amicus mint bibliofil kiadó csak a művészi könyv igényléséig jutott el. Arra, hogy *valamennyi* kiadványa bibliofil szépségű legyen, nem bizonyult elég erősnek és szívósnak. Nagyszabású kísérletnek indult és az is maradt, mert a könyvkiadás gazdasági vállalkozás s azt nem lehet úri passzióként üzni, amiképpen a könyvművészetet sem lehet félvállról venni, ha valaki ráadja a fejét. Az Amicus esetében, bármilyen meglepően is hangzik, mint tőkés vállalkozásban az üzleti szempontra nagy hangsúly esett, de nem a tőkés gondolkodás pénzalapokat teremtő módszerességével és határozottságával. A felelősségteljesebb pénzgazdálkodás még a világgazdasági válság ellenére is megvethette volna egy valóban bibliofil kiadó alapjait, amire számos külföldi és néhány hazai vállalkozás az igazoló példa. Mert a bibliofília — mint gyűjtőtevékenység — lehet egyes ember passziója, de egyéni kedvtelésre komoly üzleti elvek nélkül — Dárius kincse nélkül — nem lehet vállalatot építeni. Az Amicus kiadónál, közelebből Reiter Lászlónál a bibliofília és a művészi könyvkészítés szenvedélye egyéb szenvedélyekhez képest csak alárendelt szerepet játszott, ezért a vállalati csődnek be kellett következnie, a tőzsdei krachtól és a világgazdasági válságtól függetlenül is.

A művészi könyv szeretete önmagában nem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy művészi kiadvány szülessék. Ahhoz ott kellett volna állni az egyes munkafolyamatoknál, gondoskodni kellett volna azok összehangolásáról. Az Amicus vezetői az üzemben — szemben Ruskin, Morris, Keleti Arthur példájával — ritkán fordultak meg. Ha azonban olyan szerzőkre akadtak, akik ehhez érzék mellett türelemmel is rendelkeztek, azokat hagyták dolgozni, s ebből szép munkák születtek. De ha a szerzőt a kiállítás tipográfiai oldala nem érdekelte, akkor nem egy esetben a könyv technikailag egészen súlynyul készült el. (Tersánszky J. Jenő, Füst Milán, Rabinovszky Máriusz könyve stb., nem is beszélve a normál változatokról, vagy az olyan kiadványról, mint Szathmári Mór: Húsz esztendő parlamenti küzdelmei.)

A fentiek után érthető, hogy bár az Amicus úgy él a bibliofil köztudatban, mint a művészi könyvek kiadója, közelebből megvizsgálva kiderül, hogy a kérdés korántsem ilyen egyszerű. Kétségtelen, hogy a szép



12. Kozma Lajos fedélterve

könyvek kiadójaként indult, s hogy Reiter tudta is mi minden kíváncsú a szép könyvről, hogy az technikailag kifogástalan s összehatásában művészi legyen. Ennek ellenére az Amicus számos könyve úgy jelent meg, mintha nem is bibliofil kiadó szülte volna világra. E tekintetben nem szolgát mentesül az sem, hogy némely kiadványon csak névleg az Amicus a kiadó s hogy a kiadási költségeket a szerző viselte. Nem az Amicus az egyetlen kiadó, amelynek kiadványai között szép és közönséges kiállítású könyvek váltogatják egymást. Nála mégis feltűnő, mert csak bibliofil szépségű könyvek kiadására alakult kiadóról van szó, aki kiadványai nagyobb felében a művészi követelményeket többnyire magas színvonalon elégítette ki. Ezért sajnálatos, hogy számos esetben nem követelte meg a tökéletes technikai kivitel. Még ha valójában nem ő volt a kiadó, vállalata hírneve érdekében is ragaszkodnia kellett volna a kifogástalan nyomdai kivitelhez.

Az Amicus a legtöbb esetben nem sajnálta a jó minőségű papírt, festék-, és kötésanyagot, ami a művészi könyvalkotásnak elengedhetetlen feltétele. A nyomdák nem szívesen túrték, ha sorról-sorra való gondosságot követeltek tőlük. Reiternek viszont nem volt türelme ott állni a nyomógép mellett, s ellenőrizni a kinyomott íveket. Erre csak az olyan szenvedélyes könyvművészek kaphatók, mint Keleti Arthur, vagy Kner Imre. Keletit egy ízben — a Pax vobiscum készülésekor — a szó szoros értelmében úgy füstölték ki a nyomdából, máskor meg annyira fölbosszantotta igényeivel a munkásokat, hogy kis híján a lábára zuhant a neki szánt kő. Az Amicusnak, illetve Reiter Lászlónak egyik el nem múló érdeme, hogy hagyta dolgozni Keleti Arthurt, aki hallatlanul



*Kigombolla a dolmányát,
Megszoptatta síró fiát.*



*Föl is föltekinte a magos egekbe:
Egy szép gyalog ösveny hát ott jődögel le,
Azon ereszködék fodor fejr bárány,
A napot s a hódat szarva között hozván;*

13–14. Kozma Lajos rajza

szívós türelmével műremekké formálta e kiadónál megjelent műveit. Ahogyan vezette illusztrátorait, Fáy Dezsőt és Molnár C. Pált, ahhoz fogható a magyar könyv történetében csak még egy akad (jóval később), az is az ő nevéhez fűződik (A. France: Nyársforgató Jakabjára és Hincz Gyula illusztrációira gondolunk). Ahogyan lapról-lapra bekomponálta Fáy Dezső kőrajzeit a *Pax vobiscum*-ba, az iskolapéldája a szöveg és az illusztráció stílusegységének. A papírnak, a kötésanyagnak, a betű típusának és nagyságának a megválasztása, továbbá az egyenletesen szép festékezés révén mindmáig egyik legművészebb bibliofil kiadvány, amely a költő és az illusztrátor aláírásával jelent meg. A művészi megszerkesztés és a kivitelezés tökéletes. Keleti nemcsak személyesen ellenőrzött és irányított minden munkafolyamatot, hanem az illusztráló Fáy Dezső számára pontos „koreográfiával”, az illusztrálandó tárgy, jelenet aprólékos körülírásával, sőt mintarajzok sokaságával is szolgált. Ezt a fennmaradt utasítások, a vázlatok tömege kétséget kizáróan igazolja. Ugyanez áll a 800 példányos *Angyali üdvözet*-re és Molnár C. Pál illusztrációira is. Ki kellett számítani, mekkora kezdő illusztrációk felelnek meg minden egyes költemény elejére, mert az illusztrációk csak ott, a kezdő sor fölött jöhetnek. A fametszetek melletti üres foltra pedig egy-egy idézetet kellett elhelyezni úgy, hogy az se több, se kevesebb ne legyen annál, amennyi éppen szükséges a művészi hatáshoz. Aki ezt a könyvet kellő ízléssel és szakértelemmel tanulmányozza végig a befejező *Laudatio Domini*-ig, aztán a *Tartalom* szépen rendezett sorain át az illusztrált kolofoonig, a Didot antikvával szedett és szépen nyomott szövegig, az illusztrált papírkötés artisztikus megoldá-

sáig, annak el kell ismernie, hogy valóban művészi könyvek csak ilyenfajta megszállottságból születhetnek, a művészi szép iránti eltiporhatatlan, szenvedélyes szeretetből. Az *Angyali üdvözet* méltán nyerte el a párizsi világiállítás aranyérmét. Ezeken kívül még Benes Klára mesekönyve figyelemreméltó kivétel, mert ezen kétségtelenül megállapítható, hogy Reiter László nemcsak megtervezte tipográfiáját, de a kivitelezést is ellenőrizte. Színes illusztrációi miatt elsőrendű érdeke kívánta, hogy az első betűtől az utolsóig, a címlaptól a kolofoonig, a kemény kartontáblától a bőrintarziás kötésig, minden részletmunkán rajta tartsa szemét. *A nevető ember* a Reiter által tervezett könyvek közül a legsikerültebb.

Tipográfiai szempontból nézve nem érdektelen Kovács Kálmán könyve, *A színpad erkölce* sem (1927), amelynek szedését szorosan a középtengelyre zárták, s majdnem féloldalmi margót hagytak. Így bár maga a könyv inkább négyzetes alakú, e keskeny szedés révén elegáns hosszúka benyomást kelt, mikor kinyitják.

Reiter László helyesen érezte meg azt is, hogy a könyvművészet hívei egyre fokozódó igényt támasztanak a kolorizmus iránt. Ebből indult ki az Ady-könyv szerkesztésénél, amikor Rippl-Rónai József Adyról készült rajzát piros színű kartonon közölte, további reprodukciókat pedig barna színű kartonlapokon. Felmerül ugyan a kérdés, hogy ez a megoldás nem bontja-e meg a könyv stílusegységét, arról nem is beszélve, hogy ez az eljárás a századforduló és a napilapok album-kultusza idején mindennapos jelenség. Akármint ítéljük is meg a kérdést, Ady népszerűsítése érdekében Reiter merész tipográfiai elgondolása indokoltan tekinthető, ha könyv-

SZENT JÁNOS
MENNYEI JELENÉSEKRŐL
VALÓ KÖNYVE



MÁRFFY ÖDÖN KÖRAJZAIVAL
AMICUS KIADÁS, BUDAPEST

15.



16. Márffy Ödön rajza

művészeti szempontból problematikus is. Maga Reiter színes illusztrációkat ritkán alkalmazott (Benes Klára: A nevető ember), de az ebbeli igényt pótolták a rajzok, fametszetek kézzel történt színezései (Régi balladák könyve stb.)

Egyébként az *Ady-könyv*-höz hasonló megoldással élt a Magyar Bibliophil Társaság által kiadott *Gróf Apponyi Sándor emlékezete* című könyvnél is (1926). A finom merített papíron készült könyv lapjai közé illesz-



TERSÁNSZKY J. JENŐ
Kakuk
Marci
AMICUS-KIADÁS 1923

17. Fáy Dezső fedélrajza



18. Fáy Dezső rajza

ROHANÁS A HÉTKÖZNAPOKBÓL



FÜRT GITTA VERSEI
SCHÖNBERGER ARMAND METSZETEIVEL

19. Schöninger Armand lino



A DIRECTOR (ideges s óráját nézegeti): Turelmem fogtán, ördög vigye el, a költő nagyságos úr nem jön (alánéz a mélybe s lekiált) Harlequin! szaladj el érte s hozd el őt azonnal... a reklam jó volt és a darabommal hogy mi lesz, persze nem aggasztja őt... (fel s alá jár)
A HARLEQUIN (megjelent s vár szolgálatkészén).

A DIRECTOR (a megbízás s izgatottan): Fuss és hozd el őt s épp ahogyan van s ha alszik ágyastul... de fel ne költsed... (duhosen) mit tátod szájad? (megfogja a nyakánál a Harlequint s betuszkolja a Kárpit mögé s aztán kezét dörzsölve, kajánul) Na csak itt legyen, a Goethe darab biztos mint fejem (s a nyaka fölé mutat, a fejére) s lesz cassasier és lesz irodalmi, már csúszos jobb lábamba érzem... (s a mélyből lárna, kopogás hallatszik, a Goethe hangja szól)

GOETHE: Hol a Director?

A DIRECTOR (aki a kopogásra a padlóra hajtotta a fejét s úgy figyelt): Ki az? itt vagyok.

A HARLEQUIN (hangja a mélyben): A színpadon biztosan megtalálja.

II

21. Fáy Dezső ill.

GENTHON ISTVÁN KORB ERZSÉBET



30 KÉPMELLÉKLETTEL
AMICUS KIADÁS 1928

20. Korb Erzsébet rajza

CSAK AZ RÉGI ÖRDÖG VAGYON TEBENNED



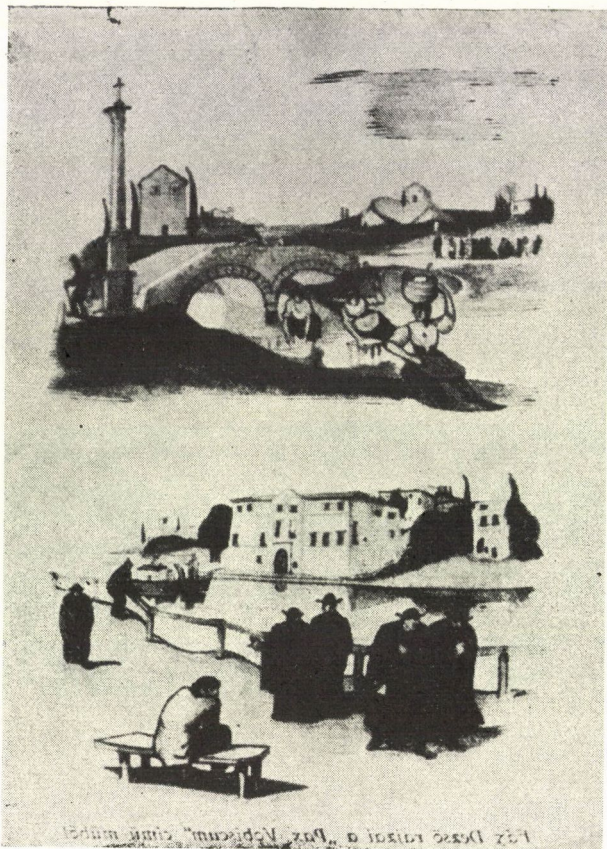
sés elvezem a kü szívet az ő testéből
és hús szívet adok nekik

Ezriel XI. 19.

S ki versemet olvasod talán ágyadban este
mielőtt elaludnál altató olvasmányul
s hogy letetted már könyvem s a gyertyád is elfújta
vagy enyhe lámpád lángját kezedd lecsavartad
és a falnak fordulsz be s lágy s langyos paplanod
a szájadig húzod fel (ha épp úgy szereted)
s egy kicsit eltűnődve bágvadt és álmosan,
ásítasz s néhányszor s tán elképzelsz magadnak:
milyen is lehet vajjon e lankadt s szelid verseknek
írója milyen sápadt és megbékélt s szelid
s vajjon mit is olvashat esteli olvasmányunk,
talán Anatole Franceot vagy egy ó imakönyvet,

9

22. Molnár C. Pál ill.



23. Fáy Dezső illusztrációja a *Pax vobiscum*hoz

tette be a szürke kartonlapokat, s azokra ragasztotta az egy- és kétszínnyomású reprodukciókat.

Reiter László nemcsak saját vállalatának kiadványai közül illusztrált néhányat, hanem más kiadóknak is dolgozott. Reiter illusztrálta egyebek közt a Káldor kiadásában megjelent Lofting Hugh: Doktor Dolittle és az állatok, Juhász Andor „Halló itt London” (Révai 1934) című könyveket is.

A legtöbb Reiter-grafika a *Magyarok a kultúráért* című 1929-ben megjelent munkában található, amely később két kötetben *Magyar Művelődéstörténet* címen, majd 3 kötetben *La Hongrie et la Civilisation* címmel jelent meg ez utóbbi a párizsi Renaissance du Livre kiadónál. Fametszetű fejezetnyitó és záró díszekből, lécekből, kezdőbetűkből mintegy 220-at készített, emellett még előképpapírt, kötést és védőborítékot is tervezett. Reklámgrafikával és monogramok tervezésével is foglalkozott. Fekete alpból fehérrel emelte ki a mondanivalót, de vagy minden invenció nélkül vagy érezhető keresettséggel. (Lofting Doktor Dolittle-hoz készült iniciáléi állati testeket jelző vonalakkal nőnek ki.) Fametszetű illusztrációi nélkülözik a drámaiságot, a vonalak lendületét. Nemcsak teljesen sikserűek, hanem majdnem kivétel nélkül élettelenek is. Nem kivételek ez alól a Benes Klárához készült illusztrációk sem, amelyek sokkal inkább a kor reklámgrafikáinak stílusához igazodnak, mint a mesék hangulatához. Merev mértani vonalaikkal, hűvös színfoltjaikkal képtelenek hozzámelegedni a szöveg mesevilágához.

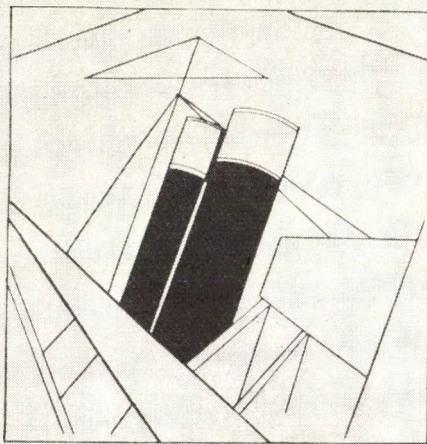
Az R. A. Millikan: *A tudomány és a vallás* című Pantheon-kiadványhoz (1928) készült mértani rajzai pedig már semmit sem ábrázolnak és semmit sem díszítenek. Absztrakt játékok az egyenes és görbe vonalakkal, amelyeknek a tartalmi mondanivalóval semmi kapcsolata sincs. Még a fedél mondható a legsikerültebbnek, mert hiszen az viseli el legszívesebben a reklámgrafikai

megoldásokat. Ha a geometriai elemek a logikára utalnak, mint ami nélkül tudomány nem képzelhető el, úgy e „konstruktivista” fedélap logikus. Ha pedig értelmetlensége a vallási mítosz logikátlanságának, a dogmák képtelenségének a kifejezése, úgy akkor is logikus. De ami kérdésként megmarad: miért kell ily típusú illusztrációt, effajta díszítést alkalmazni, amikor a könyvnek egyetlen mondata sem igényel sem díszítést, sem illusztrálást? Ezeknek a geometrikus játékoknak ebben a könyvben abszolút semmi funkciójuk nincs.

Reiter tudta, mit kellene csinálni, volt érzéke a modern dolgok iránt, de a megvalósításhoz szükséges adottságok hiányoztak belőle. Ezért vett alapul külföldi folyóiratokból mintát, hogy aztán csekély változtatással, vagy éppen tükörképben adja vissza ugyanazt. Alkotóereje, formáló készsége olyan felemás lapokon mondott csödöt, mint a „Hódolat Petőfinek — Morelli Gusztáv modorában”, a „Csendélet — Morelli modorában”. Valóban a „modorában”, mert nem karikatúráról van szó amint hogy nem az a „Biztosítási kötvény dísz — Görög váza után” elnevezésű rajza sem.

Gyakran fekete alpból egyszerű fehér vonallal emelte ki az ábrázolt tárgyat. Ezt Elek Artúr szerint elsőnek alkalmazta a fametszet terén. Azonban ez nyilván tévedés, hisz hogy egyebet ne említsünk, Balogh István már ily módon illusztrálta Maeterlinck: Tintaghes halálát (Sacellary kiadás, Keleti Arthur fordításában és gondozásában). Máskor fehér-fekete foltokkal oldotta meg ugyanezt (Illusztrációk Lamacs Sándor: Szicília c. könyvéhez, Kovács Károly: A színpad erkölce, amely helyenként már az apró giccs határát surolja.) Számos rajza semmitmondóan iskolás, mint egy különben jóízű műbarát rossz alkotása. Reiter esete tipikus példája annak a műgyűjtőnek, aki, amíg csak műértő, nincs baj, de ha maga is alkotni akar, egészen gyenge munkák hagy-

MOHÁCSI JENŐ



STELLA

24. Reiter László fedélrajza

BEATUS ILLE



*„ok boldog egyedülvalóság,
ok egyedülvaló boldogság!”*

Boldog az én mondom, aki örökre
mint feltartott ujj társtalan s magános,
magára marad testvérei közt is
és senkit közel nem enged magához,
kis számarán vidáman lovagolhat
és mindig megy és meg is áll és néz is,
oh oly közel van nyájasan mosolygó
s oly messze, távol mindenektől mégis,
csak kis nyugalmát óvja és derűjét
és napjai szürke harmoniáját
s mint elhervadt, okos, öreg varázsló,
fel illetni az élet gyenge fátylát,

30



EZ A KÖNYV MÁSODIK BŐVÍTETT KIADÁSA KELETI
ARTHUR EZERKILENC SZÁZTIZENHATBAN MEGJELENT
»ANGYALI ÜDVOZLET« CÍMŰ LITÁNIA KÖNYVENEK.
NYOMTATTÁK 800 SZÁMOZOTT PÉLDÁNYBAN, MERI-
TETT PAPIROSON EZERKILENC SZÁZHATVONHAT KA-
RÁCSONYARA A GLOBUS NYOMDA DIDOT ANTIQUA
TÍPUSU BETŰVEL. MOLNÁR C. PÁL RAJZAIT FÁBA
METSZETTE KORNER ÉS LAUFER, BUDAPESTEN

EZ A 232 SZÁMÚ
PÉLDÁNY

JÓ KIS SZOLGÁLÓ S MENNYBE MEGY



*„dicséretesül Te aki vépet csinált magából
s akit nem tanítottak erre s sohasem nevelték
s ki a kéjek párnáin heveresz el drága gyermekel,
kárptos agyusházán a profán szerelemnek.”*

Ki minden férfiaknak hív szolgálója voltál
a szerelemben s nem volt tisztább kis cseléd nálad
(s aki olyan sápadt vagy s szűz mint oltári gyertya
viassza s egy kis bárány, kékszalagos juhoska
s kis meggyötört, merengő, ijedt és engedelmes
s kicsi csengője nyakán oly ártatlanul csenget)
s egész a szerelemből éltél s a szerelemtnek
s kinek egyszerű szíve drága, terhelt kis öszvér
s hátát örökké nyújtja az emlékek sok zsákja
(kedves szavak csomagja miket okos profánok
jó kis magukért mondtak s hogy szépen visszkapják)
s kedves és megfáradt vagy és sok vigasztalásra

45

25—26—27—28: Molnár C. Pál—Keleti Artur: Angyali
üdvozzlet. Jobbra: Kner Erzsébet kötése

HUGH LOFTING DOKTOR DOLITTLE ÉS AZ ÁLLATOK



REITER LÁSZLÓ
RAJZAIVAL

Káldor könyvkiadóvállalat

VI. Polynesia és a király



GY DARABIG sűrű erdőn át haladtak, aztán szép, tisztas térségre érkeztek s előttük állt a király sárból épült palotája.

Itt élt a király feleségével, Ermintrude királynéval és fiával, Bumpo herceggel. A herceg éppen lazachalászaton volt, de a király és a királyné nagy ernyő alatt ott ült a palota kapujában. És a királyné aludt.

Amikor a doktor a palotához ért, a király megkérdezte tőle, hogy mi a dolga arrafelé és a doktor elmondta neki, hogy miért jött Afrikába.



41

29—30. Reiter László illusztráció

ják el műhelyét. Reiter olyan stílust erőltetett, amely jelentőségre kezdetleges játékjellegénél fogva nem emelkedhetett. Elek Artúr idézett tanulmánya szerint festéssel is megpróbálkozott, idevágó alkotásait azonban nem sikerült felkutatni. Elek Artúr még látta őket. Szerinte a temperaképein is főleg fekete alapon csoportosította a fehér kontúrokat, tompakék, vörös és szürke háttérrel.

Elek Artúr meglehetősen eltúlozta a grafikus Reiter László jelentőségét. Reiter érdeme nem saját alkotásai-ban rejlik, hanem abban az inspiráló hatásban, amit a könyvművészetre gyakorolt, s amelyről korábban már szóltunk. De azért itt sem téveszthet meg bennünket a kitűnő sajtófogadtatás, amelyben kiadványai részesültek. Míg a korabeli sajtó Kneréket, Tevanékat, Sacelláryt, Kellnert stb. agyonhallgatta, az Amicusszal éppen ellenkezőleg történt. Nem találunk még egy olyan kiadót, amelynek munkáit a sajtó olyan jól fogadta volna, mint az Amicusét. De tudjuk, ez nagyrészt szervezés és összeköttetés kérdése, s a sajtóvilvánosság nem mindig áll reális arányban a tényleges értékkel. De ha a túlzásokat leszámítjuk, az Amicus hatása ez esetben is megállapítható. A kiadó könyvművészeti tevékenysége gyümölcsözőbbnek bizonyult, mint Reiter szárnyaszegett apró rajzai, külföldi példák utánérzései, néhány körből, vonalból hálószerűen megszótt „képei”, amelyek a pókhálótól csak abban különböztek, hogy bennük nem pókok, hanem apró aktok egyensúlyozták magukat.

Mindezek ellenére az Amicus külföldi sikerekre is hivatkozhatott. 1927-ben Firenzében rendezték meg az első világháború után először a művészi könyvek kiállítását, ezen az Amicust is kitüntették. A Los Angelesben 1932-ben, a Párizsban 1937-ben rendezett kiállításon szintén „Diplôme d'Honneur”-t kapott. A magyar kormányzat is méltányolta törekvéseit, 1936-ban dícsérő elismerésben részesítette. Ha tudjuk is, hogy az efféle díjak sokszor mily esetlegességek vagy éppen nagyon is tervszerű előkészítés eredményei, azért mégiscsak jelei annak, amire a figyelmet valamiképpen rá lehetett terelni. Az Amicus, illetve Reiter László kiadványai szerepeltek 1932-ben a British Museum grafikai osztálya új szerzeményi kiállításán. Mainzban a Gutenberg-múzeum, Moszkvában az állami könyvtár szerezte meg — többek közt — tipográfiai és grafikai alkotásait.⁹

III.

Reiter Lászlónak néhány írása is megjelent, s ezek a hazai bibliofília csekély irodalmi termésében nem hagyhatók figyelmen kívül. Egyik cikkében úgy látta, hogy a jövőben a könyv gondja egyre inkább a nyomdász vállára nehezedik, meghozzá kizárólagosan.¹⁰

Ha olyanszerű nyomdászra gondolt, mint Gutenberg, Aldus Manutius, Ruskin, Morris, akik egyszemélyben tipográfusok, szerkesztők, írók, díszítők, s akik

éppen ezért a könyv stílusegységét képviselték, akkor igazat kellene neki adnunk. Csakhogy ilyen kivételes képességű nyomdász ritkán születik. Kner Imre úgy látta, hogy jó, ha a maga korában, akad a világon 20–25 olyan nyomdász, aki tudja, miről van szó, ha könyvet kell alkotni.¹¹ Abban azonban minden körülmények közt igazat kell adnunk Reiternek, hogy alapos felkészültségű, jó műízlésű nyomdász nélkül művészi könyv nem születik, s hogy a könyvalkotás fáradságos munká-

kasza előtt megnyíljék a lehetőség. Az ilyen jellegű forradalom mindenképpen tiszteletet érdemel. Ahhoz, hogy ma modern könyvművészetről beszélhetünk, s hogy az Amicust is a modern könyvkiadók között emlegethessük, Ruskin és Morris mozgalma kellett. Azok az alapelvek, amelyeket Reiter is képviselt – tipikusan morrisi elvek, s ahol a legkövetkezetesebben érvényesítette a művészi tipográfia követelményeit, maga is ott alkotott igazán szépet. Ugyanakkor, amikor Rus-

A M I C U S
K I A D Á S
B U D A P E S T



A GLOBUS R-T NYOMÁSA

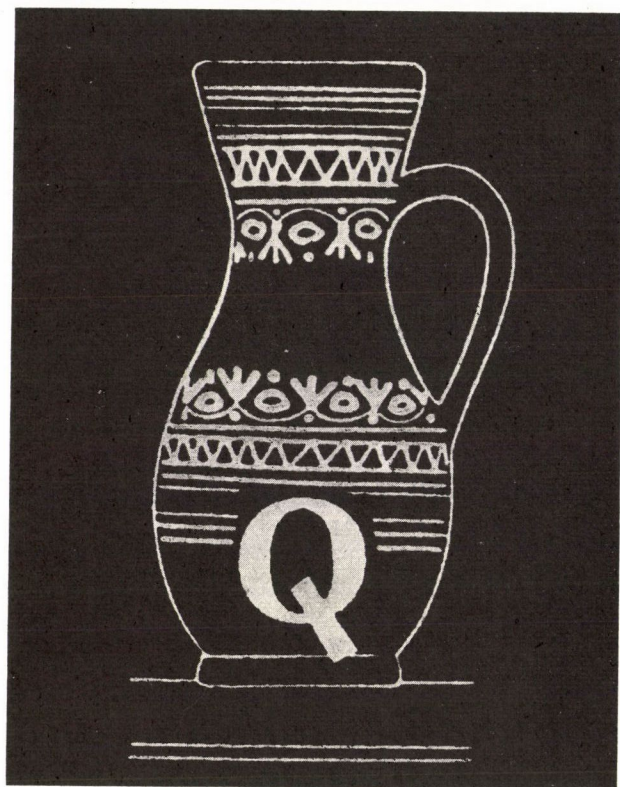
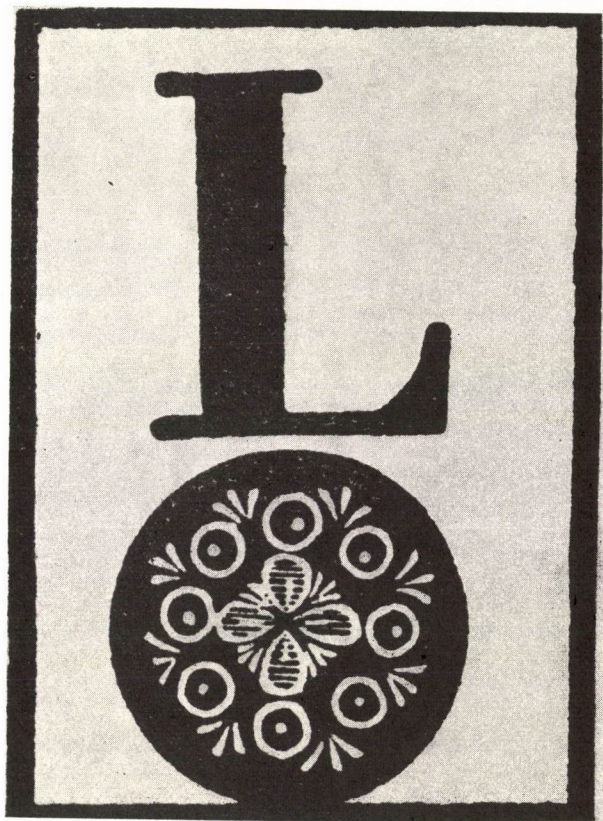
KOVÁCS
KÁLMÁN
A
SZIN-
PAD
ERKÖL-
CSE
REITER
LÁSZLÓ
RAJZAIVAL

31. Reiter László címlap

jában a karmesteri pálcát az ilyen nyomdásznak kell kézben tartani. Mert egységes szerkezet és a nyomdai kivitel tökéletessége nélkül művészi könyv nincs, ezt éppen Reiter László és az Amicus kiadványai bizonyítják. Egy másik, nyomtatásban is megjelent beszédében, amelyet Bécsben tartott a nemzetközi bibliofilek találkozóján, összefoglalja nézeteit a bibliofiljáról.¹² Ebben a beszédben mintha kissé túl öntudatos hangon szólna a maga s ugyanakkor meglehetősen kevés szóval egyéb hazai kiadók bibliofil törekvéseiről és eredményeiről. Ennek oka talán az, hogy ha mint kiadó, a Kner nyomda, vagy a Tevan kiadó termésének volumenével nem is, de a 20-as években minden tekintetben korszerűbb művészi könyvkiadói törekvéseivel és a saját maga bibliofil gyűjtő tevékenységével joggal érezhette magát amakkal szemben előnyben. Reiter fölényes kezelésmódja más vonatkozásban is kiütöközött. A Modern Book Production c. könyvismertetésében, amely különnyomatként is megjelent, kissé kurtán intézte el Ruskin és társai könyvművészeti mozgalmát. Szerinte nem tettek egyebet, mint felújították az elmúlt századok eredményeit, s azokat alakították át. Nem mintha ez nem lenne igaz, csak hogy ez egyáltalán nem ment simán és főleg nem magától értetődően. A könyvnyomtatás feltalálása óta ez olyan erőfeszítést igényelt, amihez foghatót még egyet nem ismerünk. Jelentősége a könyvművészetben nem kisebb, mint más vonatkozásban a protestantizmusé a középkori egyházzal szemben, amikor kiadta a jelszót: vissza a forrásokhoz, hogy újra el lehessen indulni, és a fejlődés új sza-

kinékat jelentékteleníti, a Magyar Bibliophil Társaság kiadványait „mintaszerűnek” minősíti (éppen azokban a kiadványokban, amelyekben maga is érdekelt fél, mint sajtó alá rendező, mint tipográfizátor). Pedig a Társaság kiadványai közül valóban mintaszerűnek csak azokat nevezhetjük, amelyek a gyomai Kner nyomdában készültek, sorról-sorra, lapról-lapra terjedő minuciózus pontossággal.

Összegezésként azt kel mondanunk, hogy a két világháború között a bibliofil könyvkiadás és a művészi könyv kultusza terén a legszélesebb lehetőségeket az Amicus tárta fel. Munkássága nem mentes gazdasági és művészi ellentmondásoktól, de ezek sem csökkentették annak a hatásnak értékét, amelyet az utóbbi évtizedek művészi magyar könyvének fejlődésére gyakorolt. Bibliofil kiadványai közül számos készült magas iparművészeti színvonalon. Minden ilyen változat az alkotás egy-egy újabb alkalmát biztosította a könyv művelei számára. Tipográfus, könyvkötő, illusztrátor részére kísérleti lehetőség úgyszólván minden példány, s egyben alkalom ízlése, művészi képessége csillogtatására. Ugyan-így a gyűjtőknek valóságos magasiskolát jelentettek az Amicus-könyvek amatőr és a bibliofil változatai, mert ízlésüket ellenőrizhették, csiszolhatták és fejleszthették. A különféle papírkötések, a fél-, egészvászon- és bőrkötések sokféle változata termékenyítően hatott a bibliofilekre, rajtuk keresztül könyvkultúránkra. Bár ez a hatás idővel visszaszorult, az általános gazdasági és társadalmi viszonyok következtében, de az emberi



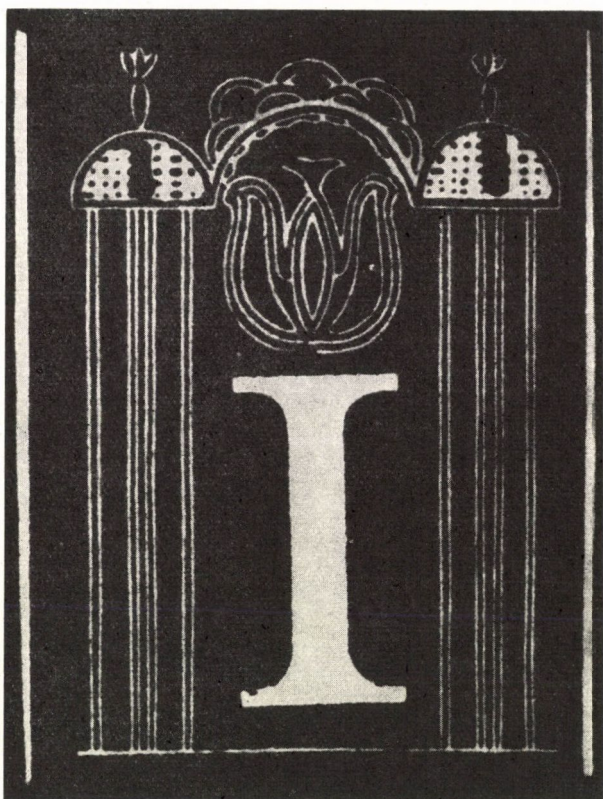
32-33-34-35. Reiter László iníciáléi



36. Reiter László: Záródísz



38. Reiter László: Záródísz



37. Reiter László: Iniciálé

emlékezet a még öt ismerő élők révén közvetíti e hatást, maguk a művek pedig díszei a magángyűjteményeknek. Időnként fel-felbukkan belőlük egy-egy darab a piacon, s így a kiadó könyvművészeti hatása a könyvtörténet-szek és a bibliofilek közvetítő munkássága révén napjaink művészi kiadványában is észlelhető.

Reiter nagyszabású gyűjtőtevékenységet folytatótt, e tekintetben a kortársak közül kevés hozzámérhető akadt. Csereviszonyban állt sok-sok gyűjtővel szerte a világban. Különleges kötésű kiadványai nemcsak készpénzjövödelmi forrást jelentettek, hanem a csere révén oly egyedi ritkaságok és értékek megszerzését tették lehetővé számára, amelyeket pénzért még ő is bajosan tudott volna megszerezni. Japánban, Kínában, Indiában, Amerikában, a Szovjetunióban, úgyszólván a Föld minden országában voltak cseretársai.

Szlj Rezső

JEGYZETEK

- ¹ Elek Artúr: Reiter László könyvművészete. 1943. 12. 1.
- ² L. Vörösmarty Mihály: Gondolatok a könyvtárban. Bp. 1920. 29. l.
- ³ L. Vörösmarty Mihály: Gondolatok a könyvtárban. 20. l.
- ⁴ Király György levele Kner Imréhez 1921. jan. 20. Szeged, Egyetemi könyvtár. Rendezetlen.
- ⁵ I. m. 48. l.
- ⁶ Drescher Pál: A rézmetszettel díszített könyv. Bp. 1937. 2. l.
- ⁷ Kner Imre levelezése Kozma Lajossal. Szeged, Egyetemi Könyvtár. Rendezetlen.
- ⁸ Carl Ernst Poeschel: Deutscher Buchdruck. Mainz 1927. 11. l.
- ⁹ Elek Artúr: Reiter László könyvművészete. Bp. 1943. 15–16. l.
- ¹⁰ Reiter László: Modern Book Production 9. l.
- ¹¹ Kner Imre levele Szlj Rezsőhöz 1941. jan. 8. L. Vásárhelyi Szó 1956. 10. sz. 43–46. l.
- ¹² Magyar könyvkultúra. Felkötő L. Lerchenfeld (Hugo) gróf német követnek a vezető bibliofilek tiszteletére rendezett estélyén Wienben. 1200 számozott példányban készült. A kékesbe játszó sötétszürke bordázott kartonfedélen sárga címkén fekete címfelírással. 1–50 krémszínű bordázott holland Van Gelder papíron, Didot antiqua típusú betűkből, papírkötésben, 8 melléklettel.

Du panorama pittoresque présentant une grande diversité qui nous est offert dans les publications bibliophiles des années 1920, la maison d'édition *Amicus* se détache brillamment, aussi bien par le contenu intellectuel que par la forme artistique de ses publications. Elle a été fondée en 1920 par *László Reiter*, éminent collectionneur bibliophile.

Ses activités ayant le plus grand intérêt datent des années de 1920 à 1924. Des publications de cette époque, la sélection de vers et de proses de *Endre Ady*, ouvrant un nouveau chapitre dans la littérature hongroise occupe la première place. De ces œuvres quelques-unes ont été imprimées pour la première fois par *Amicus*. L'éditeur en a fait orner une grande partie des initiales et des motifs décoratifs composés par l'architecte-artiste graphique *Lajos Kozma*. Simultanément à ces nombreuses publications en vers et en proses, ont paru aussi des œuvres d'histoire des beaux-arts, entre autres un essai de *Jenő Bálint* sur le peintre-paysan *Péter Benedek*, l'un des personnages les plus importants de la peinture hongroise, dite peinture primitive; un autre de *Ferenc Lehel* sur *Csontváry* et *Gulácsy* véritable œuvre de pionnier.

Amicus a publié aussi des études d'*István Hevesy* sur *Tibor Boromisza* et *Béla Kádár*; et d'*Arthur Elek* et d'*Elek Petrovics* sur *János Nagy Balogh*; enfin les souvenirs de *Mihály Munkácsy* et les lettres de *Van Gogh*.

L'un des plus beaux ouvrages de ces années est le livre d'*Arthur Keleti*; *Pax Vobiscum* (1923) avec 51 lithographies réalisées par *Dezső Fáy* avec la collaboration d'*Arthur Keleti*. Traduite par *Henrik Horvát*, l'ouvrage a été publié aussi en allemand, ayant la même forme que l'édition hongroise.

Des les premières années *Amicus* avait envisagé la publication d'œuvres rares de l'ancienne littérature étrangère. La collection confiée aux soins de *Géza Engländer* copropriétaire à cette époque de la maison d'édition a été introduite sous le titre „*Antiquités—Raretés*”; il y a paru une œuvre de chacun des auteurs suivants: *Lucien*, *Firenzuola*, *Hans Sachs*, *Voltaire*, à un fort tirage, aussi en édition d'amateur pour les bibliophiles.

À partir de 1925 les publications sont devenues plus rares. D'entre celles-ci, *La nouvelle peinture hongroise* par *Ernő Kállai* était un manuel très apprécié qui aidait le lecteur à s'orienter dans les discussions sur les tendances et les conceptions artistiques en effervescence à cette époque.

Ont été publiés encore à cette époque: de *Máriusz Rabinovszky*; *Histoire de la nouvelle peinture entre 1775 et 1925*; de *Jenő Bálint*; *Portraits d'artistes*, et un petit livre, *János Vaszary*, puis un essai du célèbre écrivain-poète français, *Théophile Gautier* sur *Mihály Zichy*; un autre d'*István Réti* sur *Simon Hollósy*, peintre remarquable des écoles de peinture de *Nagybánya* et de *Técső*; de *Gyula Szentiványi* sur *Miklós Barabás*; de *Ferenc Vámos* sur *Ödön Lechner* et son art, avec ses problèmes restés

encore entiers; enfin d'*Ervin Ybl* sur *Donatello*. La plus grande partie de ces ouvrages a fait partie de la collection „*Bibliothèque Artistique Hongroise*”.

Dans les dernières années, en 1928—1929, a été publié le livre d'*István Genthon* sur l'artiste-peintre *Erzsébet Korb*. Pour Noël 1927 l'un des plus beaux ouvrages bibliophiles hongrois a été publié, *l'Angelus* d'*Arthur Keleti*, un recueil de poésies profanes-amoureuses aux effets de litanie, aux notes étranges, personnelles avec les illustrations xylographiques de *Pál C. Molnár*.

L'une des publications des plus réussies de la maison d'édition est le livre de contes de fées *L'homme qui rit* par *Klára Benes*, illustré par *László Reiter*. Autant que nous sachions *Amicus* a été le premier à publier un livre pour la jeunesse en édition bibliophile.

László Reiter dessinait aussi des illustrations pour des livres. La plus grande partie de ses œuvres graphiques orne la publication *Les Hongrois pour la civilisation*, parue en 1929, puis, plus tard, en deux volumes sous le titre *Histoire de la civilisation en Hongrie*, enfin chez la maison d'édition parisienne „*Renaissance du Livre*” en trois volumes, avec le titre: *La Hongrie et la Civilisation*. *Reiter* a réalisé environ 220 dessins, ornements xylographiques, vignettes et culs-de-lampe, initiales, en outre des feuilles de garde, reliures et jaquettes. Il exécutait aussi des graphiques publicitaires et des monogrammes.

Amicus avait du succès à l'étranger également. En 1927 on avait organisé à Florence, la première fois après la première guerre mondiale, une exposition de livres artistiques, et *Amicus* y a remporté un prix. Il a obtenu „*Diplôme d'honneur*” à chacune des expositions organisées en 1932 à Los Angeles et en 1937 à Paris. Les publications *Amicus*, c'est-à-dire de *László Reiter*, ont figuré aussi en 1932 à l'exposition des nouvelles acquisitions du Cabinet d'Estampes du British Museum. Le Musée Gutenberg de Mainz et la Bibliothèque Nationale de Moscou ont fait des acquisitions de ses ouvrages typographiques et graphiques.

Dans la période de l'entre-deux-guerres *Amicus* a frayé la voie à l'édition bibliophile et au culte du livre artistique. Nombre de ses éditions bibliophiles appartiennent aux arts décoratifs, chacune des variantes offrait une nouvelle occasion de création artistique aux artistes du livre. Typographes, relieurs, illustrateurs trouvaient dans chaque volume le terrain assez vaste à leurs expérimentations, la chance d'imposer leur goût, de montrer leur talent, leur habileté. Pour le collectionneur, les éditions amateurs et bibliophiles d'*Amicus* étaient une véritable haute école supérieure, comme, grâce à ces publications il avait des modèles auxquels il pouvait comparer son goût et qui l'ont aidé de l'affiner. Grâce à la diversité des reliures, papier, demi-toile, toile, cuir, ces éditions avaient une influence fertile sur le goût des bibliophiles, et par eux sur notre art du livre.

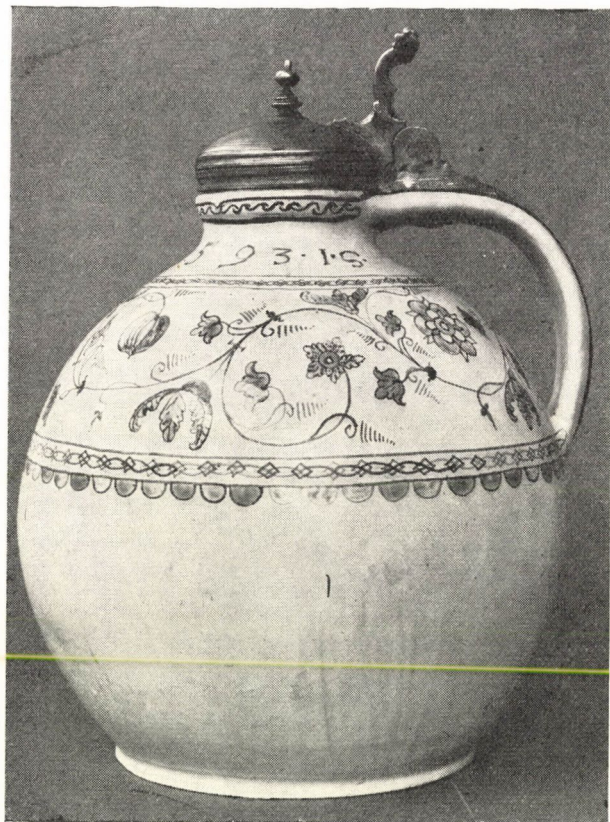
Rezső Szij

HABÁN „INKUNÁBULUMOK” NYOMÁBAN

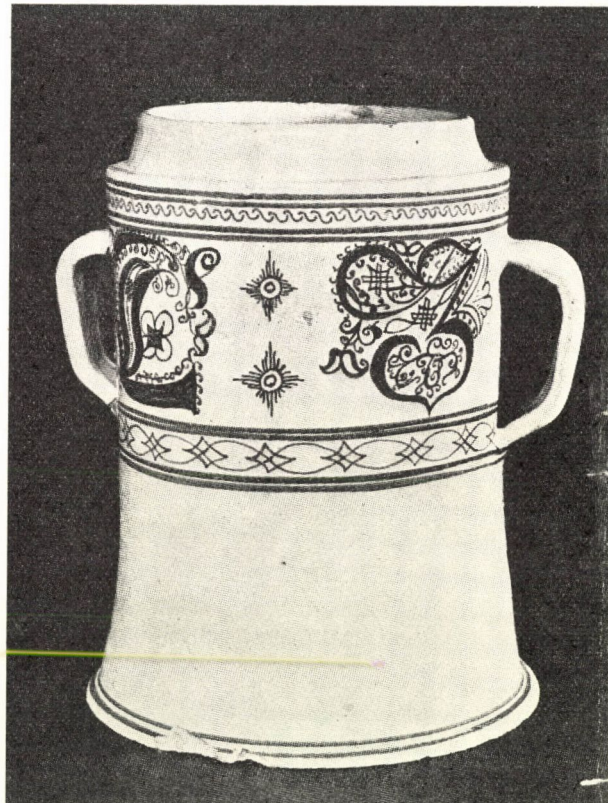
A század eleji szórványos irodalmi adatokból értesültünk (Szendrey, Layer, Csányi stb.) arról a sajnálatos körülményről, hogy a magyarországi újkeresztény („habán”) emléanyag jelentős része még az első világháború előtt külföldre került, és a magyar tudományos kutatás számára elveszett. A legújabbban megnyílt utazási lehetőségek azonban szerencsés fordulatot hoztak, és számos műtárgy- „hungarica” felbukkanásához vezettek a műtörténész számára. Ezek a darabok külföldi köz- és magángyűjteményben mint „monumenta deperdita” lappangtak, legtöbbször téves attribúcióval, legfeljebb a kor megközelítésével jelezve.

A „habán” keramika kezdete hazánkban teljesen tisztázottnak mai napig sem tekinthető. Annyit jogosan feltételezhetünk, hogy a hazai nagy múlttal bíró fehér-edényesség tradícióinak továbbfejlesztésével egyszerre csak egy teljesen kiforrott, jellegzetes stílusú műipar virágzása indult meg a XVI/XVII. sz. fordulóján. A díszedények művészi stílusa egyenes folytatása a XVI. sz. utolsó negyedében Faenzában kifejlődött „bianchi”

irányzatnak, mely forradalmi volt a maga idejében, és csakhamar példátlan népszerűsége tett szert Európában. E stílus jellegzetessége főképp a renaissance formák megtartásában, de a dekoráció leegyszerűsítésében, az ornamentika és a paletta mértéktartásában nyilvánult meg. A puritán megjelenés bizonyítja, hogy az alkotó művész, a festő háttérbe szorult az anonim „artisan” mögött, ki kollektívában, differenciálódott munkaegyüttesben készíti a díszedényeket, melyek a megrendelő rétegek művészi ízlését, esztétikai és reprezentálási igényeit tükrözik vissza elsősorban. A főurak asztali készleteiket az ötvösművek veszélyeztettsége miatt, az elérhetetlen kínai porcellán helyett, a higiénikus de mégis díszes majolikaedényekkel egészítik ki, különösen a hadizónákban. Okiratilag csak annyit bizonyíthatunk, hogy a hódoltság „végeken” vonuló várak védelme mögötti főúri kastélyokban, ill. azok közelében, keletkeznek a XVI. sz. második felében az újkeresztény udvarok (zugok). Ezeken a telepeken, melyek egészen a Morva völgyéig húzódnak, dolgoznak az új-



1. Önfedele korsó. I S iniciálék. 1593, München



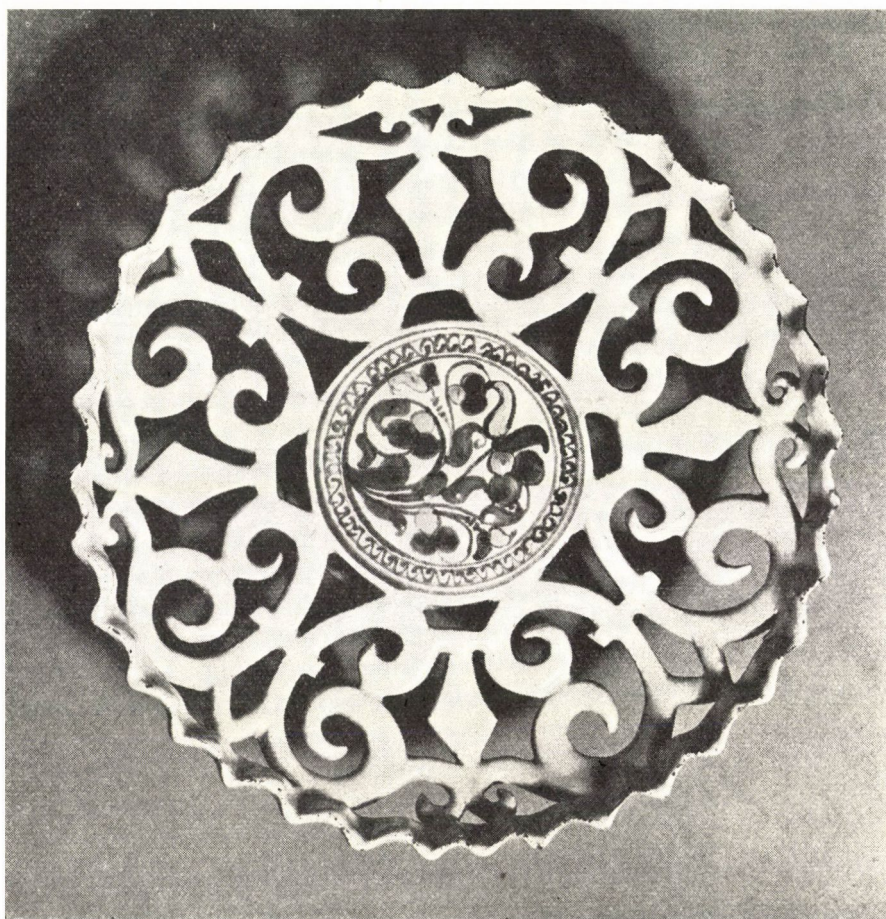
2. Albarello, L Z iniciálék. 1598, Nikolsburg



3. Önfedeles kis hasas korsó. 1606, Budapest

keresztény műiparosok az uradalmak szerződéses szolgáltatában. Sok iparágban jeleskednek, de remekeket elsősorban gelencsérjeik alkotnak. Az egyedülálló virágzó, korsós műipari termékek csakhamar általános megbecsülésnek és keresletnek örvendenek. A korsós-ipar e fellendülését kétségkívül a Faenzából elmenekült „nuovi-christiani”-nak nevezett sectarius „boccalarik” váltották ki, kik természetesen hittestvéreikhez és szaktársaikhoz csatlakoztak. A mai napig is kéziratban elfekvő eredeti anabaptista krónikákból több itáliai menekültől értesülünk. Hazai okiratokból viszont hallunk a Dunántúlon és a Felvidéken Nádasdy (Sárvár), Salm¹ (Csáva, Stomfa), Pálffy (Vöröskő), Khuen-Belassy (Nagy-lévárd),² Illésházy (B. Szentgyörgy), Révay (M. Szt. János), Nyáry (Berencs) stb., stb. uradalmakban letelepített újkeresztény itáliai műiparosokról. Miután a krónikák ritkán jelölik meg a hittestvérek eredeti foglalkozását, inkább teológiai problémákkal és martirológiával foglalkozván, nem állíthatjuk biztonsággal, kik voltak a korsós mesterek köztük. Egyetlen egyről, az Alvincre került Giuseppe Nagellőről nyilvánvaló az itáliai eredet, a többi csak mint „Welsch Bruder” szerepel, német álnéven. Ez utóbbi uzus egészen természetes, mert hiszen az inkvizíció elől menekülő „eretnek” saját neve alatt kinyomozható lett volna és a pápaság kezei messzire nyúltak, különösen az ún. „15 éves” török háború alatt a végeken táborozó itáliai segédcsapatok nyomán.³

Az olasz mesterek kész faenzai formakincset hozhattak magukkal, mint menekültek azonban mintalapokat, préskészleteket nemigen cipelhettek motyójukban; talán a recepteket emlékezetből írták le, és így készségüket a nekik a megrendelők által nyújtott textil- vagy ötvösmunkák kiképzésének utánérzésével érvényesíthették. A faenzai majolika „kánon” szem előtt tartása inkább



4. Áttört, talpas konfekttál. XVI–XVII. századforduló, Hamburg

a másodlagos dekorációs elemek megőrzésében nyilvánul meg. A tálak öblében és a korszók testén, a fül végződés magasságában, mindig koncentrikus kettős kék csík vonul végig. A tálak öble, melyen a medaillon van, szűk, a perem viszont széles, lapos, a „kardinális” kalapra emlékeztető. A korszók testének a középső részén a renaissance ornamentika leegyszerűsített rusztikus motívumait láthatjuk, élénkítve olasz ízlésű monogramokkal, iniciálékkel és dátumokkal. Nem hiányoznak a tipikus faenzai babérkoszorúk melyekben vagy címereket vagy csak neveket, rövidítéseket olvashatunk. A megrendelők nyilván commemoratív akartak bizonyos emlékdátumokat, a saját nevüket megörökíteni. Valószínű, hogy az anabaptista mesterek által ajándékba készült diszedényeken a bibliai mondások és mesterségjelvények a patrónusok megnyerését célozzák, és a mesterember vallásos meggyőződését fejezik ki; különösen a gelencsér-ség örvendett biblikus tekintélynek.

Inkunábulumoknak azokat a korai „habán”, diplomatikailag: újkeresztény edényeket tekintjük, melyek a faenzai diaspora végén — kihalásukig — olasz mesterek befolyásával vagy közreműködésével készültek hazánkban. A második periódus a fejlődésben akkor állt be, mikor a morvaországi elűldözött „hutteriták” rajzottak ki a Dunántúlon, a Felvidéken, a Partiumban és Erdélyben, tehát Bethlen Gábor fejedelem utolsó éveiben. Ekkor fejlődött ki a környezet befolyására, egy új stílusú fajánsz művészet, melyen már a török ízlés szerencsés vegyülése a renaissance tradíciókkal tükröződik, és amelyet most már tiszta „habán” stílusnak nevezhetünk. Jelenleg azonban csak a prehabán, legelső „klasszikus újkeresztény” emlékanyaggal foglalkozunk, s előljáróban egy hipotézis tisztázását tűztük ki feladatul. Mint ismeretes, majdnem valamennyi mű-

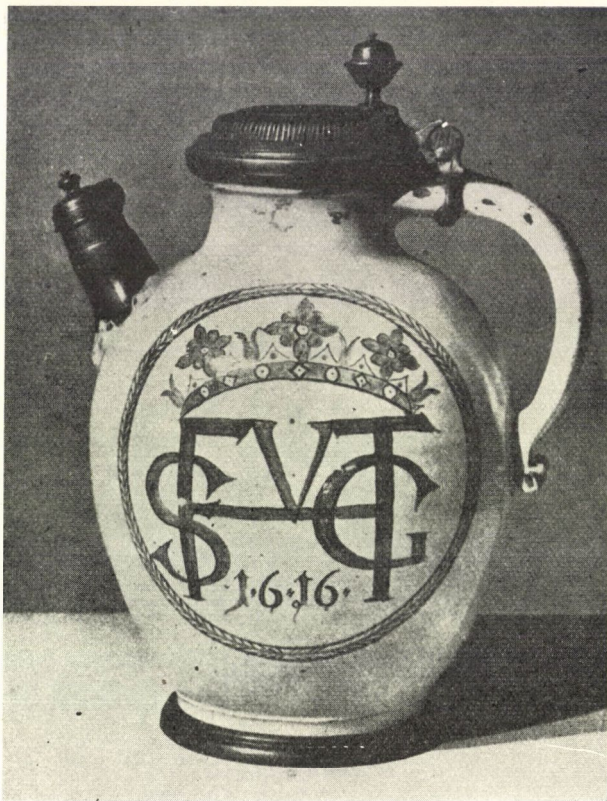


6. Kupakos, hasábos gyógyvízpalack. 1614, Hamburg



5. Fedeles tégely. 1609, Bécs

tárgyon dátumot találunk feltüntetve. Mi sem egyszerűbb ezekből a készítés dátumát kiolvasni, mégis semmi se lehet távolabb a valóságtól. Soha faenzai vagy egyéb klasszikus itáliai majolika diszedényen nem találunk a díszített, külső oldalon készítési dátumot, épp oly kevéssé mint mesterjegyet. A tálak hátulján, a korszók füle alatt, eldugott helyen néha-néha akad dátum; a nagy festő-mesterek: a Pellipariók, Fontanak, Avellik stb. büszkén oda is biggyesztik nevüket a „rovescio”-ra. Már a bottega jelzés és a készítési dátum sokkalta ritkább. A XVI. sz. második felében mindinkább anonimná válnak a jelzetek, hiszen a bottegákban, mint említettük, a kimagasló festő dekorátorok szerepe az arkanista, a korongoló, az égető stb. mester mögött háttérbe szorul, s a díszedény korlátozott méretei nem nyújtanak lehetőségeket, hogy az együttesből mindenkinék a neve megörökíttessék. Még nagyobb tévedése volt sok sok műtörténésznek, keramológusnak, a díszített oldalon levő iniciálékat mester-jelnek feltételezni, mikor az vagy egy kolostor, egy konvent, egy patika vagy egy feudális megrendelő jele volt. A rendelő személye és emléke mellett csak a háttérben szerénykedhetett a műiparos; a dátum nyilván a tulajdonosnak emlékeztetes esemény megörökítése. Ez bebizonyult az ún. Jason kályhák esetében, mikor nem a kályharakást hanem az aranygyapjú adományozását örökíttette meg a család. A nemesség adományozása, a patika, intézet alapítása, a születés, házasság stb., ezek az emlékek kerülnek az edény díszoldalára, ezt fedik az évszámok. Mégis — per antithesin — a szóban forgó kategóriánál elfogadjuk azt a konjektúrát, hogy a dátumok közel egybeeshetnek a készítés idejével, miután stíluskritikailag nyilvánvaló, hogy ezek egy időben, egy műhelyben, sőt egy kézből származhattak. Ez a spatium 3–4 lustrumra terjed csak, tehát nem követünk el a datálásban goromba hibát, ha figyelembe vesszük az évszámokat. Nagyobb nehézségbe ütközünk az iniciálék feloldásánál, de itt a felbukkanó címerek verifikálása segítségünkre siet.



7 Ónfedeleles csőrös kanecső. S F G V T V inidclé 1616, Prága

Kiindulásunk az a feltevés, hogy oly feudális megrendelők számára készült újkeresztény edénnyel állunk szemben, kiknek birtokán habán telepések voltak és kiknek leltáraiban expressis verbis „újkeresztény” míviek szerepelnek. Mielőtt azonban a monogramok és évszámok összefüggéseit elemeznénk, a stílus kapcsolatok problémáit vizsgáljuk már közölt és publikálatlan darabok segítségével.

A legnagyobb meglepetésünkre a napokban bukkant fel Münchenben egy habán díszkorsó az ismert legkorábbi évszámmal: 1593 és J. S. inidclékkal díszítve. 1. kép. (Közbevetőleg jegyezzük meg, hogy Layer Károly szerint a legrégibb ismert korsó 1589 évszámot viselte, a műtárgyat néhai Csermely Sándor igazgató-őr még Lepkénél Berlinben látta volt, azóta nyoma veszett).¹ Az 1593-as évszám mint terminus post quem elfogadható, mert anabaptista krónikák ez évben már említést tesznek egy „Feingeschirr-Mesterükről”. De menjünk tovább — irigylésünk tárgya volt mindig egy prágai magángyűjtemény teljesen hasonló méretű és kivitelű korsója, mely a kiváló csehszlovák kutató Csernohorszky K. szerint mindmáig a legősibb „inkunábulumnak” tekintetett. A korsón a gelencsértség jelvényét: a korongot látjuk, s rajta egy „olaszkorsóból” nyíló stilizált virágcsokrot. A korsó testén ószövetségi (Proverbia) bölcs mondás olvasható, egyébként tulajdonos, jelzés nincs rajta csak az 1593-as évszám. Mindkét korsó dekoratív elemei egy kézre ill. műhelyre vallanak. A dekorsávokat jellegzetes ornamentikájú gyűrűk határolják, ismétlődő fonat-motívum cseppek füzére és vitézkötéses guirlande. A két korsó profil-kiképzése teljesen egybevágó. A prágai edény „olaszkorsójának” virágcsokra, mintegy kiterítve, ismétlődik a müncheni korsón. A rombuszos, vitézkötéses elem erősen hasonlít a faenzai Casa Pirota bottega közismert szíglájához, ugyancsak a nyak alatti fonat és a félkörös hullámvonal klasszikus faenzai formakincs. A díszedény olasz babérkoszorúja a másik két korsó attribúcióját is alátámasztja. Layer Károly

ismert képesalbumában elsőnek közli az I.M. kis cínfeleles korsóját, melyen 1606-os évszám olvasható. Ezen a korsón, a derékon végigfutó sávon ugyanazon „vitézkötéses” guirlande díszlik, mint a két 1593-as nagy korsón, s a középső sáv inda-díszje is ugyanazon fogalmazásban ábrázolja a stilizált virágmotívumokat. 2. 3. kép.

E csoportba (5. s. kép) sorolható egy ötödik korsó is melyet Layer is 5. ábráján közöl. A korsó felirata HDB, 1615, és a közepén klasszikus renaissance indafüzér vonul végig. Egy további, hatodik korsó Prágában (az Ip. Műv. Múzeumban) tárol, és a dekort képező monogram feloldása szerint a hírneves Thurn család birtokában lehetett. Thurn-Valsassina grófnak Tirolban is voltak birtokai, s igen valószínű, hogy az első itáliai menekült mesterek egyike került a már Dél-Tirolból ismert családdal kapcsolatba. Az 1616-as évszámot viselő korsót. 7. ábránkon bemutatjuk. Nem tartozik szorosan e korai csoporthoz végül egy hetedik korsó Pozsonyban, mely a pozsonyi mészáros céh számára készült remekbe. Stílusa még teljesen a fenti korai darabok hatását tükrözi, de kultúrtörténeti rejtély, hogy a habánok, kik egymást a céhbellekkel kölcsönösen bojkottálták, hogyan juthattak e megrendeléshez. Valószínű, hogy az „udvarok” zárt kollektíváján kívül dolgozó egyik korsós mester, felsőbb parancsra mívelte. Két város kivételzett velük: B. Szent György és Bazin. Hatalmas pártfogók: az Illésházyak ill. Pálffyak nyomására itt megtúrták őket. A pozsonyi korsó műhely-provenienciája kétes, a fenti két városban még eddig majolika kemma nem került elő, csak Bur-Szentgyörgyön cserépmaradványok.

Mielőtt a korai tálakra térnénk, egy átmeneti darabbal foglalkozunk mely azonban stílusjegyei alapján tökéletesen idekivánczik. Ez a Nikolsburg-i múzeumban őrzött nagy patikaedény, 1598-as évszámmal. A dísz-tárgyon pazar illumináló inidclészerű I, és Z betű olvasható, egyébként a fenti korsócsoport dekorjának összes stílusjegyei megtalálhatók rajta.

A korai tálak jellegzetes közös vonása, hogy kivétel nélkül, formai kivételükben a hólyagosan trébelt ötvösmívű tálak utánérzései. Legkorábbi évszámmal az I.M. nagy ovális tála bír: 1610. Különleges, kiemelkedő umbilicussal és hullámos szegéllyel van kiképezve. Az ismert



8. Ónfedeleles korsó. I B U S inidclé. 1617, Budapest

olaszkorsós motívum van aszimmetrikusan a tál közepén az egyik oldalon, míg a másik oldalán egy bottega-jelzés-szerű zászlócskába fűződő VR monogram (Layer 4. ábrája).

A híres W. V. Moltheim gyűjteményből szerencsés körülmények folytán hazakerült egy 1615-ös évszámot viselő, iniciálék nélküli, egy ugyancsak hólyagosan „trébelt” óriás tál, melyet Layer 2. ábráján közöl. Umbilicusa szintén domború, nyilván egy kehely alátámasztására szolgált. A medaillonban négyes osztású stilizált késő renaissance hasított levelek, majd egy körgyűrűben a jellegzetes faenzai félkörös fűzér láthatók. A peremen tökéletes precíz rajzolattal az ismeretes „vitéz-kötés” guirland, nem provinciális, de nobilis egyszerűséggel megfogalmazva. Nem haladhatunk el hallgatással az ún. traforata, áttört csipkézett, talpas tálcáskák mellett, melyeket többek közt a raudnitzi Lobkovitz kastélyban őriznek, s melyek igen korai, XVI. századbeli: 1598 évszámot viselnek. E tálak nevezetessége, hogy ugyanolyan technikával és formai kivitelben készültek mint a híres torinói „bianchik”, melyekről a kutatás kiderítette, hogy a XVI. sz. utolsó negyedében egy faenzai menekült mester alkotásai. Ballardini, a neves faenzai kutató szerint ezek az áttört tálak a későbbi hasonló habán tálak prototípusai.⁶ Miután a raudnitzi kastély csak 1623 után épült fel, nyilván a berendezés is későbbi. A Lobkovitz-Poppel család egyik tagja, Éva: Batthyány Ferencné, volt a Zrínyiek nevelőanyja, dobriai birtokos. Az uradalom egyik falujában, Radafalván habán telep volt e korban, és nincs kizárva az a lehetőség, hogy az áttört tálcáskákat a Dunántúl valamely kősztelepéhez csatlakozott olasz anabaptista művelte, mert azt a technikát, a tálak filigránszerű áttörését, itteni korsós soha nem ismerte.⁷ Egy évszám nélküli, filigrán-áttörésű tál képét, mely jelenleg Hamburgban látható, bemutatjuk fentebbi 4. ábránkon.

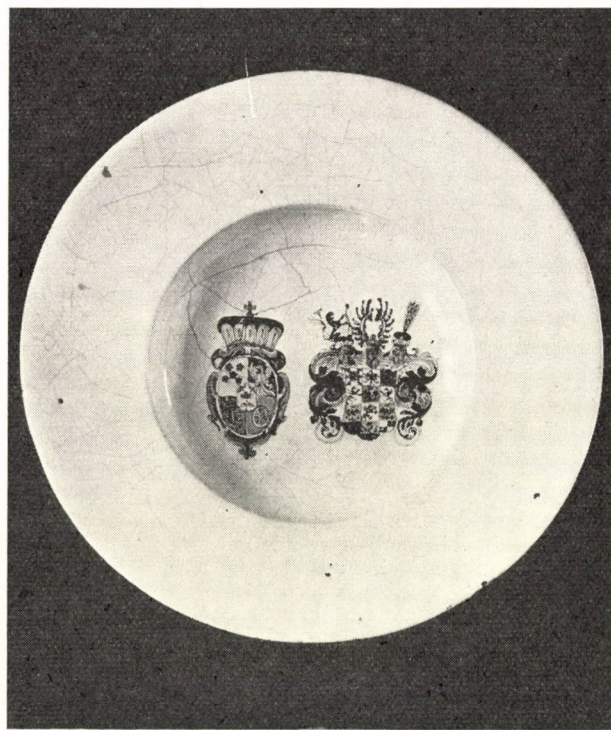
A külföldön lappangó habán címeliák közül a legkiemelkedőbb „hungaricával” a krakkói Wawelben találkoztunk. Ez egy késői évszámú címeres korsó, mely a gyűjtemény leltárában mint „lengyel-danzigi” alkotás szerepel. A korsón ugyanis kék babérszörűben lengyel főnemesi címer, 1664 évszám és iniciálék szerepelnek.



10. Kardinális tál. O G G K iniciálé. 1657, München



11. Hiányzó ónfedeles korsó, a Tarnovsky címerrel és I S C A T inic. 1664. Krakkó-Wawel



9. Alliance-címeres tál. Brandenburgi Katalin címere. Graz



12. Képeslap Nagy-Lévárdról, a habán műhelyel

Dekoráció egyébként a puritán megjelenésű edényen nincs, hajdani önfoglalat nyomai láthatók. A tejfehér, csillogó, sima alpmáz repedésmentes és a legszebb habán edénynek méltó hasonmása. Az iniciálék: I. S. C. A. T.; megfejtésükhez egyrészt a címer, másrészt érdekes, eddig ismeretlen irodalmi adatok nyújtanak támpontokat. A címer, koronás hold és csillag — címertani és genealógiai könyvek tanúsága szerint — a Tarnovszky családé; 11. ábrákon illusztráljuk.

A felsorolt korszok, kupák és tálak — az edénybeli különbségeken túlmenően — számos díszítésbeli, illetve ornamentális hasonlóságról tanúskodnak. Az évszámok között sem található nagy időbeli differencia. A tárgyak monogramjai azonban egymástól teljesen eltérőek. Ezért a már részletesen elemzett stílushasonlóságokon túlmenően a monogramok feloldásait próbáljuk megkísérlni, egy pillanatig sem erősítgetve, hogy állításaink abszolút érvényűek, hiszen a címerek nélküli monogramok feloldása csak ritka esetben egyérvényű.

Az említett müncheni darabon levő J. S. monogram megfejtése eléggé bizonytalan; feltehetőleg a Julius Salm, magyar liber báró nevét fedi, aki — mint okleveleink bizonyítják — csávai (ma Stooß, Burgenland) birtokán anabaptistáknak adott menedéket és viszont a prágai korszó gelencsér korongja a csávai autochton fehéredényességre alludál. Ha viszont elfogadjuk a JULIUS BARO VON SALM konjektúrát, akkor az 1617-es évszámú I B V S feliratú nevezetes korszóról is feltehetjük, hogy a Salmok birtokából kerülhetett közvetett úton a kassai Rákóczi Múzeumba. A Salmokat a magyar törvényhozás indigenátussal, a liber baro-i méltósággal ruházta fel, amire az itteni feudálisokkal összeházasodott osztrák családok nagy súlyt helyeztek. Az újkeresztény edényeken levő rövidítések halvány újmutatással is szolgálhatnak, miután a morva nemesség németül, a magyar nemesség latinul vagy magyarul írta alá magát,

és így a von a zu és de szócskák helyes olvasása esetleg tájékoztathat a birtokos személy felől. Feltételezésünk szerint a HDB monogramú, 1615-ös évszámú korszó készítés helye is az előbbeni korszóéval lehet azonos, mint ezt a monogram olvasása bizonyítja. A Homonnay Drugeth család tagjai akiknek a korszó készülhetett, a Salm család közeli rokonai.

A tálak mellett a nikolsburgi nagy (albarellót emeltük ki stíluskritikai egyezőség következtében. Hogyan került Nikolsburgba, ma már kimutathatatlan.

Nikolsburg ugyan a XVI. század második felében magyar birtok volt, Kerecsény Lászlóé és fiáé, Kristófé, valamint ennek Judit hugáé, de abban az időben ott nem tudunk újkeresztény majolikáról. Sokkal valószínűbb, hogy az edény a Nagy-Lévárd-i műhelyben készült, a Kollonichok birtokán. Az iniciálék mögött Zay Lászlót sejtjük, kinek 3 felesége volt, egy a Vizkelethy, egy a Bedeghi Nyáry és egy a Divéky Újfalussy család tagja, kik — megkapó koincidenca — mind, mind a habának patrónusai voltak. Zay grófot Kollonich adoptálta, kinek egy címeres tálját Münchenben találtuk,⁹ úgyhogy a kapcsolat Nagy-Lévárdal szembeszökő, ahol is 1604-ben már majolikaműhely dolgozott. (9. 10. kép)

Különösen figyelemre méltó a waweli címeres korszó. Az iniciálé és címer érdekes kombinációk feltételezését teszi lehetővé. Ugyanis a címer: koronás hold és csillag a gróf Tarnovszkyaké, mint ezt a genealógiai kézikönyvek bizonyítják. Nem volt a lengyel műtörténészek előtt azonban ismeretes, hogy az egyik Tarnovszky, ki magyar feudális főúri családba nősült, 1656-ban magyar indigenátust nyervén, honfiúsított.¹⁰ Ez Tarnovszky Mihály Szaniszló volt s az Amor névre is hallgatott, amint azt az A. T. rövidítés mutatja. Az: I—S—C. rövidítések megfejtése: a szokásos „illustrissimus, Stanislaus comes” megszólítás. (11. kép) Igen érdekes azonban az a történelmi tény, hogy a Tarnovszkyak a Kis-Duna mentén előkelő

magyar főurakkal együttesen condominiumokat bírtak.¹¹ Így az övék volt Ásvány-Ráró, hol e korban aranyat mostak és híres kastélyuk épült. Tarnovszky Amor neje, a legelőkelőbb és leggazdagabb Czobor család, Sasvár, Holics stb. birtokosának tagja, Anna Thurzó Szaniszló özvegye volt. Leányát, Zsófiát, Illésházy Gábor, szentgyörgyi gróf vette el. M. Szent János úrnője, a magyar irodalomból ismert Révay Kata Szidónia férjéhez, Ostrosith Mátyáshoz írt egyik levelében írja 1660-ban: „A lengyel úrfi nagyon kötti az újkeresztények házában.” Ostrosith kettős sógorságban volt Illésházyakkal és a Czobor és Thurzó családdal. A „lengyel úrfi” vagy a fiatalon elhunyt Illésházy László vagy pedig Tarnovszky Péter lehetett, akinek öccse, a másik Tarnovszky utód visszaköltözött Lengyelországba.

Ebből az eddig figyelemre nem méltatott adatból kitűnik, hogy az újkeresztények népszerű „vendégházát” tartottak Szent-Jánoson, továbbá, hogy a rokon fiatalúr szemet szűrt a nagynénjének költekezése miatt — perben is állottak az örökségért. Az 1664-es évszám a korson egyelőre megfeythetetlen. (A magyar történelem szomorú dátuma: Zrínyi Miklós költő-hadvezér halála.) Ha a készítés idejét jelenti, úgy a korszak csakis Nagy-Lévárdon készülhetett, mert a kosolnai kiváló színvonalú műhely 1663-ban, Farkashídával együtt elpusztult. Valószínűleg Kosolnáról Lévárdra (12. kép) menekült mű-

vészmeister készítette, Tarnovszky vagy Illésházy I. megbízásából ki azt hugának ill. édesanyjának küldte emlékül. Lengyelhonba. Ezzel a korszóval a klasszikus habán edények második periódusa is lezárult mert a későbbi években, külföldi (mennonita) segítséggel újraépült műhelyek termékei teljesen idegen befolyást tükröznek. Különösen a szobotisti tömegárúk már erősen dekadensekké és konvencionálissá válnak. A kollektívák felbomlása után még egyes kiemelkedő művészegyeniségek alkotnak ugyan műbecsű diszedényeket, de ezek a túlszűfolt dekorú művek nem érik el a fenti klasszikus darabok színvonalát.¹²

Összefoglalva mondhatjuk hogy: az általunk ismertek kora, tehát még a 30 éves vallásháború kirobbanása előtt készült újkeresztény kerámiákon érvényre jutó díszítőelemek azonossága vagy szembeszökő hasonlósága, valamint a rajtuk levő monogramok, iniciálék és évszámok csak szoros műhelykapcsolat eredményei lehetnek. A monogramok a közelebbi proveniencia meghatározását is lehetővé teszik. Ezekből úgy tűnik, hogy a különböző európai múzeumokban, gyűjteményekben fennmaradt korai emlékegyag Észak-Magyarország újkeresztény gelencsér-műhelyeiben készülhetett, azonos képzettségű művészek tevékenységének eredményeképpen.

Krisztinkovich Béla

JEGYZETEK

¹ Jedlicska P.: Adatok Pálffy Miklós a győri hős korához 1592—1600. Eger 1897. 321. dok. 1586. 287. l.

² Pesthy Frigyes: Helységnevtár (OSZK kézirat) 1863. s. v. Nagy-Lévárd „legkorábban említették egy 1592 beni okmányban, melyben az anabaptisták szerződést kötnek az akkori birtokossal báró Lenbach úrral, 1618-ban utódjával Kollonits Szigfriddel megújítják...” a szerződés egyik aláírója Nicolo, Stefano olasz anabaptista Dr. Faust Ovidius pozsonyi főlevéltáros sz. közl.

³ Katona Imre: Adalékok a nyugatmagyarországi anabaptisták történetéhez Arrabona 1964. évf. 99. l.

⁴ Layer Károly: Oberungarische Habanen Keramik. Leipzig 1927. p. 5.

⁵ Brünini Iparművészeti Múzeum kiállításának katalógusa 1955/6

⁶ Ballardini, Gaetano: Opere di maestri compendarii faentini e loro rapporti con le ceramiche Habane. Riv. Mens. Torino 1932. vol. X No. 4.

⁷ Dedie, Paul: Habaner Fayencen in Steyrischen Adelshaus-halten. Blätter für Heimatskunde, Graz 1927. p. 36.

⁸ Braun, E. W.: Steyrische Wappenschüssel des 16/17 Jhdts Mitteilungsblatt der Keramikfreunde in der Schweiz. 1950. No. 15. p. 18.

⁹ Otto Gottfried Graf v. Kollonitsch (Thurzó Zsófia férje) 1638-ban magyar indigenatust nyert, Nagy-Lévárd ura, megh. 1664. Ugroci birtoktársát: Zay Lászlót örökbe fogadta.

¹⁰ Corpus Juris, decr. Ferdinand III, Ao. 1655 art. 119: „comites Petrum Paulum et Joannem Stanislaum Tarnovsky a Tarnov, ex Baronessa matre Hungara natos, bonaque hereditaria in regno Hungariae, jure eodem materno habentes, salvis constitutionis regni superinde editis, permanentibus recipiunt.”

¹¹ Ernye József: Morvaország magyar urai. Turul 1925. 2. sz. 44. l.

¹² Krisztinkovich Béla: Nobilis amphorarius magister. Műv. Tört. Ért. Budapest 1958. 2—3. sz. 131. l.

A Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 1960. évfolyamában kísérletet tettem a magyar biedermeier festészet érdekes alakja, Egger Vilmos művészi tevékenységének méltatására.¹ A kísérlet nem maradt visszhang nélkül. Még ugyanabban az évben az azóta elhunyt erdélyi származású Leo Weisz professzor a Neue Zürcher Zeitung-ban megjelent cikkében foglalkozott Pestalozzi Magyarországon működött tanítványa, Egger alakjával.² Úgy találta, hogy hasznos volt a művész Budapesten található képeinek összegyűjtése, de szerinte ezzel oeuvre-jének feldolgozása nem tekinthető befejezettnek. Szerinte téves az az állítás, mintha Egger magyarországi tartózkodásáról hazájában, Svájcban semmit sem tudnának. Weisznak mindkét kérdésben igaza volt, hiszen éppen ő foglalkozott Pestalozzi magyarországi hatásának feldolgozásával kapcsolatban Egger életének itt lezajlott szakaszával, főleg annak a levelének alapján, amelyben életkörülményeiről és munkájáról beszámol mesterének, és amely Zürichben fennmaradt. Hiba volt részéről, hogy Weisz alapvető kutatásainak eredményeire nem hivatkozott.³ S Egger nálunk keletkezett és fennmaradt festményei is megszáporodtak azóta, részben a Weisz által meghatározott helyekről, Magyarország északkeleti részéről.

Tanulmányom megjelenése óta magyar kutatók is fokozott intenzitással foglalkoztak Egger személyével. Solyom Jenő professzor fáradozása révén kerültek elő a születésére vonatkozó pontos adatok. Egger Vilmos 1792. május 13-án született Staadban, a thali egyházközségben, St. Gallen kantonban. Apja szintén Vilmos volt, anyját Katharina Höchnernek hívták.⁴ Solyomnak sikerült Egger nevét a budapesti Kálvin-téri református egyházközség halotti anyakönyvében is megtalálnia. A „magyar testnevelés atyja”, ahogyan hazájában nevezik, 1830. november 2-án tüdővészben halt meg és a következő napon temették el. Vincze László professzor találta meg végrendeletét, amely most jelenik meg teljes terjedelmében nyomtatásban.⁵ Svájcban élő családja, magyarországi barátaira és anyagi helyzetére vonatkozólag tudunk meg ebből újabb adatokat. Jakab nevű testvérére hagyta ezüst ismétlőóráját és szüleit tette meg általános örököséivé, ők kapták egész vagyonát, hagyatékának elárverezése után több, mint 2000 aranyat.⁶ A végrendeletben más családtagokról nem esik szó, következőleg Egger halálakor nőtlen volt.

Néhány bútordarabját, háztartási eszközeit, kis rézmetszetgyűjteményét, festőeszközeit, valamint önarcképet barátja, a pesti festő és rajztanító Heldwein István és felesége kapta. Heldwein csendeleeteivel szerepelt az első pesti nyilvános művészeti kiállításon, amely 1830. május 30-tól június 13-ig volt nyitva.⁷ A kiállítás helyiségeit Egger díszítette perspektívus falképekkel, amelyek azonban nyomtalanul eltűntek. Nem lehet véletlen, hogy a Brunswik Terézcel együttműködő Egger részt vett a kiállításon, amelyet jótékony cél érdekében szerveztek: bevételét a kisdödvők támogatására fordították.

A pesti evangélikus iskola, amelynek Egger tanára volt, az árverésen különféle, a rajztanításhoz szükséges kellékek, — mint rajzolóállvány és elemi mintarajzok — mellett Eggertől egy másik önarcképet és nagyméretű, fe-

jeket ábrázoló rajzokat vásárolt meg.⁸ Semmi közelebbi nem tudunk Egger és báró dunaszekcsői Bésán Mihály kapcsolatáról, akinek egy, „Tiroliak” című és esetleg sajátkezű festményt hagyományozott. A kép valószínűleg a Hofer András vezette harcok valamelyik jelenetét ábrázolhatta. Azt sem tudjuk, hogy az a Krisztusfejet ábrázoló festmény, amelyet a végrendelet végrehajtójául választott Fuchs Keresztély pesti kereskedőre és dohánygyárosa hagyott, sajátkezű alkotása volt-e vagy sem. Fuchs egyébként, akinek fiát Egger rajzra tanította, testneveléstanár utódát, Clair Ignác híres vívómestert is támogatta.⁹ Eberhard K. Gottlob nevét, aki a végrendeletben szintén szerepel, abban a jegyzékben is megtalálhatjuk, amely Pestalozzi Műveinek pesti előfizetőit sorolja fel és amelyet Schedius Lajos 1818-ban küldött Yverdonba Pestalozzinak.¹⁰

Bár a születés és a halál időpontját sikerült meghatározni, a szerencsés kezű Lengyel Imrénének még mindig maradt lehetősége Egger Vilmos életére vonatkozó ismereteink gazdagítására. Elsőnek öt levelet publikált a debreceni egyetemi könyvtár kéziratárából, amelyek mind Várad Szabó Jánoshoz íródtak. Egyet Pestalozzi, kettőt munkatársa, Johannes Niederer, kettőt pedig Egger írt. A levelek mind Yverdon és Zsolca, Pestalozzi intézete és a Vay-család kapcsolatára vonatkoznak. Egger Münchenből írott leveléből megtudjuk, hogy 1813. május 26-án indult el Magyarországra — ez az adat az egész eddigi irodalom megállapításait módosítja — és azt is, hogy Lindauig gyalogosan utazott, Münchenből kezdve pedig hajón.¹¹ Ugyanennek a gyűjteménynek egy újonnan megszerzett levelében Egger 1823. december 4-én közli Szabóval, hogy Bécsben járt és hogy a két Salamon lány közös portéján dolgozik.¹² A szóbanforgó képet a kiscelli múzeum csoportképéhez hasonlónak kell elképzelnünk (3. ábra). A korabeli magyar festményanyagban szokatlan formátum, a harmónikus kifejezés és az Eggerre jellemző hideg színek a képek sajátos helyet biztosítanak a XIX. század első negyede magyarországi festészetének történetében.¹³

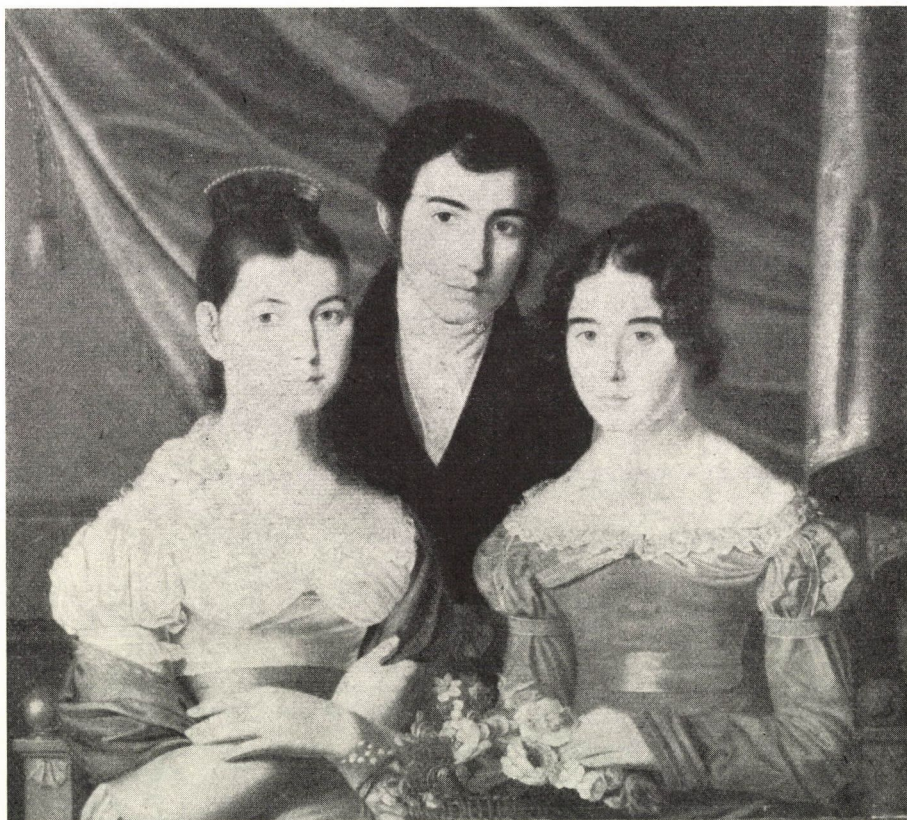
Leo Weisz útmutatása nyomán sikerült Eggernek azt a levelét megtalálnunk, amelyben egészségi okok miatt lemond tanári állásáról. Sajnos egy másik levele, amelyet Weisz még a Deák-téri iskola irattárában látott, úgy látszik azóta elveszett. Ez annál sajnálatosabb, mivel Egger ebben arról írt, hogy 1830 elején Pozsonyban kapcsolatba került Pestalozzi másik magyarországi követével, Brunswik Terézcel.¹⁴ Az újonnan előkerült festmények közül kettővel külön kell foglalkoznunk. Egger első Magyarországon keletkezett műve Várad Szabó János miniatűr képmása. A közvetlen hatású kép Pestalozzi módszerének magyarországi előharcosát fiatalabb éveiben ábrázolja, míg eddig ismert portréi idősebb korában állítják elének (1. ábra).¹⁵ A másik kép, Podmaniczky Károlyné mellképe, 1829-ben készült, tehát egyike a mester utolsó műveinek (2. ábra). Podmaniczky Károly bányatanácsos, az ábrázolt férje, az evangélikus egyház felügyelője, tehát a festőnek előjárója volt és értékes ásványgyűjteményével tette nevét ismertté. Összegezve ismét megállapíthatjuk, hogy Egger megrendelői köre barátain és kollégáin kívül általában



1. Egger Vilmos: Váradi Szabó János. Debrecen, Magántulajdon



2. Egger Vilmos: Podmaniczky Károlyné. Budapest, Magyar Történelmi Képcsarnok



3. Hármaskénti képmás. Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum

olyan arisztokratákból és értelmiségiekből tevődött össze, akik Magyarország kulturális haladásának ügyét támogatták.

Nem lehetetlen, hogy ismeretlen Egger levelek és festmények még a jövőben is kerüljenek elő. A további kutatás érdekében azonban mégis érdemes összefoglalni azt, amit az eddigiekben magyarországi működéséről

kideríteni sikerült. Az eredmények nemcsak a XIX. század eleji magyarországi festészet történetének kutatóját érintik. Egger pedagógiai tevékenysége, a Pestalozzi-módszer elterjesztése terén szerzett érdemei miatt szélesebb körök érdeklődésére is számot tarthat.¹⁶

Rózsa György

JEGYZETEK

¹ G. Rózsa: Wilhelm Egger. Ein Schweizer Maler in Ungarn am Anfang des 19. Jahrhunderts. Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. 20 (1960) 44–6. Átdolgozott formában magyarul: Művészettörténeti Értesítő XI. (1962) 166–170. l.

² L. Weisz: Wilhelm Egger, Ungarns „Turnvater”. Neue Zürcher Zeitung. Jg. 181. 9. Dezember. 1960. Abendausgabe. Nr. 4382. 21. 25.

³ L. Weisz: Pestalozzi Anhänger in Ungarn. Zwingliana. VIII (1945) 213–40. — L. Weisz, Der ungarische Turnvater Wilhelm Egger — ein Auslandschweizer. Der Bund. 26. Juli 1936.

⁴ Itt kell megköszönnöm Solyom Jenő professzor úrnak, hogy Werner Schmid bázei lelkész levelében közölt adatait rendelkezésemre bocsátotta. Meg kell jegyezni, hogy a keresztelési anyakönyvben szereplő halálozási dátum (1830. febr. 1.) téves.

⁵ Rövid közleménye Vincze L.: Pestalozzi magyarországi követe. Köznevelés XVIII. (1962) 3. sz. febr. 6. 85–6. A végrendelet a Budapesti Fővárosi Levéltárban található. Pest Város Levéltára. Testamenta et inventaria a. n. 1409.

⁶ Meg kell jegyezni, hogy az anya keresztneve a végrendeletben Erzsébet.

⁷ Haldweinre vonatkozólag lásd Lyka K.: Magyar művészet 1800–1850. Budapest é. n. 113. 153. l.

⁸ Evangélikus Országos Levéltár, Budapest. A pesti egyház levéltára. I. f. 15.

⁹ Siklóssy L.: A magyar sport ezer éve. II. köt. Bp. 1928. 441. l.

¹⁰ Zwingliana VIII (1945) 235.

¹¹ Lengyel I.: Újabb adatok Pestalozzi magyarországi hatásának értékeléséhez. A Debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának közleményei. 29. sz. Bp. 1961. 149–167. l.

¹² Lengyel I.: Egger Vilmos és Váradi Szabó János. Művészettörténeti Értesítő XVI (1967). 279–80. l.

¹³ Vö. Bertalan V. — Nagy L. — Seenger E.: A kiscelli múzeum. Bp. 1962. 24. l.

¹⁴ Schedius Lajos képmása, amely a budapesti Evangélikus Egyetemes Konvent tulajdonában van, és amelyet Leo Weisz Egger művének tartott, más kéztől származik.

¹⁵ A Váradi Szabó-képmást Lengyel Imre találta meg, tőle kaptam a reprodukciót is.

¹⁶ A tanulmány német nyelven a Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 1967. évf. 73–77. lapján jelent meg.

FÜGGELÉK

I.

(Egger levele Schedius Lajoshoz. Pest 1830. május 9. Evangélikus Országos Levéltár, Budapest. A pesti egyház levéltára. II. d. 61/b.)

Hochgeschätzter Herr Schul-Inspector,

Die Nothwendigkeit, meiner Gesundheit besonders im Frühjahr mehr Pflege zu widmen, veranlaßt mich, um diesen Zweck gehörig erreichen zu können, meine Stelle als Zeichnungslehrer an der löblichen Ewang. Gemeinde nieder zu legen, indem diese Stelle für meine jetzigen Gesundheitsumstände zu anstrengend ist.

Ich bitte Sie demnach, geschätzter Herr Schul-Inspector, der löblichen Gemeinde in meinem Namen für das mir bisher geschenkte Zutrauen zu danken, und mein Bedauern darüber auszudrücken nicht ferner mehr im Stande zu seyn diesen vielen Jahren, die ich der löblichen Gemeinde schon gedient habe, mich noch mehrere hinzufügen zu können. Mich sollte es herzlich freuen, wenn ich während dieser Zeit der löblichen Gemeinde einigen Nutzen gebracht habe.

Meine Stelle wird nicht schwer zu ersetzen seyn, da ohnehin schon seit längerer Zeit hier Mehrere sind, die auf die Erledigung dieser Stelle paßten. Mein Nachfolger wird es um so viel leichter haben, da die Schule im Gange ist und sich mehrere recht brave Schüler vorfinden. Ich wünsche nur, daß mein Nachfolger mit diesen gänzlichen Mangel an Bequemlichkeit und zweckmäßiger Errichtungen mit der ich von je her zu kämpfen gehabt habe, sich auch so begnügen möge, wie ich es that.

Mein Dienst erstreckt sich also noch bis zum kommenden Sommerexamen; es ist also Zeit genug übrig, bis zur Anfang des neuen Schuljahres meiner Stelle eine Nachfolge zu verschaffen.

Empfangen Sie, geschätztester Herr Schul-Inspector, besonders meinen innigsten Dank für das mir so viele Jahre hindurch geschenkte Zutrauen.

Ich verbleibe mit aller Hochachtung
Ihr ergebener
Wilhelm Egger

Pesth den 9ten May 1830.

II.

(Egger végrendelete. Pest 1830. augusztus 11. Fővárosi Levéltár, Budapest. Pest város levéltára. Testamenta et inventaria a. n. 1409. Aláírás sajátkezű)

Im Namen der allerheiligsten Dreyfaltigkeit.

Da ich über mein Vermögen als Erwerber desselben frey verfügen kann, hab ich es für gut befunden meinen letzten Willen bei noch vollkommenen Geisteskräften zu Papier zu bringen, ich legire sonach.

1stens Dem hiesigen Bürgerspital 5 fl — wörtlich Fünf Gulden Conv. M.

2stens Meinem Freunde dem Herrn Stephan Höldvein drei Portefeuelles Kupferstiche, dann mein Portrait samt Rahmen, auch soll es demselben frey stehen: von meinen Mahler Requisiten herauszusuchen, und als Eigenthum zu übernehmen, was er zu seinem eigenen Gebrauch verwenden kann.

3stens Der Frau Gemahlin des Herrn Stephan Höldvein legire ich: meinen Secrétaire, meine Stockuhr, einen silbernen Becher, eine silberne Zuckerdose, einen silbernen Theesieder, drei silberne Leuchter, fünf silberne Löffel, ein Messer und Gabel mit silbernen Hefte, vier silberne Caffelöffel, eine schön vergoldete Schale, das schönste vorhandene Trinkglas, und die grüne Lampe von brillantirten Glas.

4stens Dem wohlgebornen Herrn Michael v. Bézsán in Szekcső legire ich zu meinen Andenken: das Bild die Tyroler — samt Rahmen.

5stens Meinem Bruder Jacob Egger in Staad bei Roschach in der Schwaitz Canton St. Gallen legire ich meine silberne Repetir Uhr, und will, daß dieselbe in unserer Familie verbleibe.

6stens Dem Herrn Gottlob Eberhard legire ich 20 Fl. — sage zwanzig Gulden Conv. Münze.

7stens Meinem jetzigen Dienstboten 5 Fl. sage fünf Gulden Conv. M.

Stens Setze ich meine lieben Eltern Herrn Wilhelm Egger, und Elisabeth Egger wohnhaft in Staad zu Universal Erben mit der ausdrücklichen Bedingniß ein, daß nach ihrem Tod, alles was sie von mir ererbten, in sofern es damals vorhanden seyn wird, meinem Bruder Jacob Egger zukomme. Ich ersuche demnach

gogens Den Herrn Christian Fuchs welchen ich hiermit zu meinem Testaments Executor ernenne, meine activ Forderungen einzukassieren, alle meine Möbel, Gemälde, Wäsche, Kleider, musikalische Instrumente, Musicalien und was sich außer den legirten Sachen vorfindet, licitando verkaufen zu lassen, und das eingehende Geld nach bestrittenen Leichkosten und bezahlten Legaten samt dem zur Zeit meines erfolgenden Hinscheidens vorhandenen baarem Gelde an meine Eltern zu übermitteln, und bitte meinen Herrn Testaments Executor Chr. Fuchs das Christus Brustbild mit Rahmen als ein Zeichen meiner Dankbarkeit anzunehmen, und die Verfügung zu treffen, daß dieses Bild in seiner Familie verbleibe.

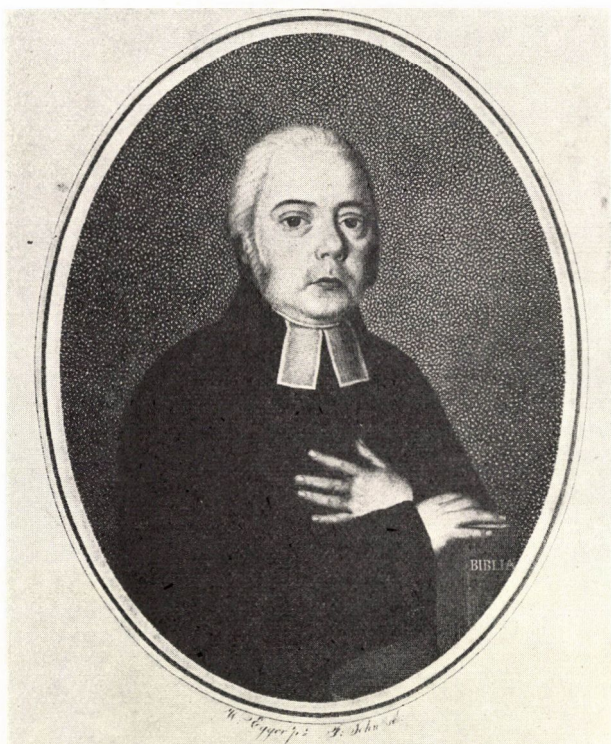
So geschehen Pesth am 11^{ten} August 1830.

Wilhelm Egger

III.

Egger Magyarországon keletkezett és fennmaradt festményei

1. Váradi Szabó János képmása. Jelezve balra középen: „W. EGGER fecit. 1817.” Miniatúr, 7.5×6.7 cm. Debrecen, családi tulajdonban (1. ábra).



KARL CLEYNMANN,

*Doc. Theologie, Doctor, Deutscher Prediger
der reformirten Gemeinde in Pesth.*

4. Egger Vilmos: Cleymann Károly.
Friedrich John rézmetszete



5. Egger Vilmos: Ürményi Józsefné. Ehrenreich Ádám rézmetszete

2. Cleymann Károly református lelkész képmása. Csak Friedrich John 1819-ben keletkezett rézmetszetéből ismert (4. ábra).

3. Női képmás. Jelezve jobbra lent: „W. EGGER pinxit 1819.” Miniatúr, 9.5×8.2 cm. Magyar Történelmi Képcsarnok, lt. sz. 53.55. Képe: Művészettörténeti Értesítő i. h. 169.

4. Hoffmann Péter képmása. Jelezve jobbra lent: „Wilh. Egger pinxit 1821.” Olajfestmény, vászon, 63.5×51 cm. Evangélikus Egyetemes Konvent, Budapest.

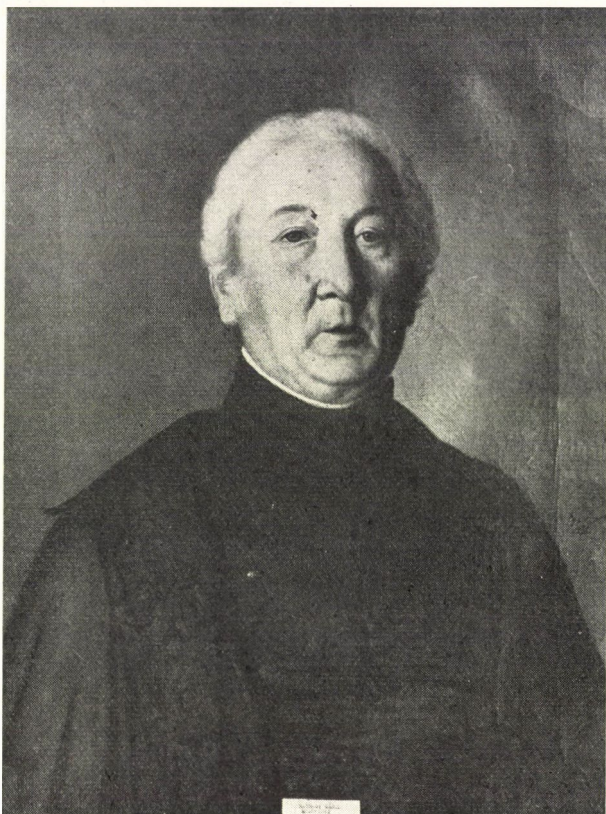
5. I. Ferenc képmása a Szent István rend diszruhájában. Jelezve jobbra lent: „Wilhelm Egger pinxit 1824.” Olajfestmény, vászon, 242×159 cm. Magyar Történelmi Képcsarnok, lt. sz. 479. Képe: Művészettörténeti Értesítő i. h. 168.

6. Willerding Jakab képmása. Jelzetlen, valószínűleg 1824. Olajfestmény, vászon, 53.5×50.5 cm. Egyetemes Evangélikus Konvent, Budapest.

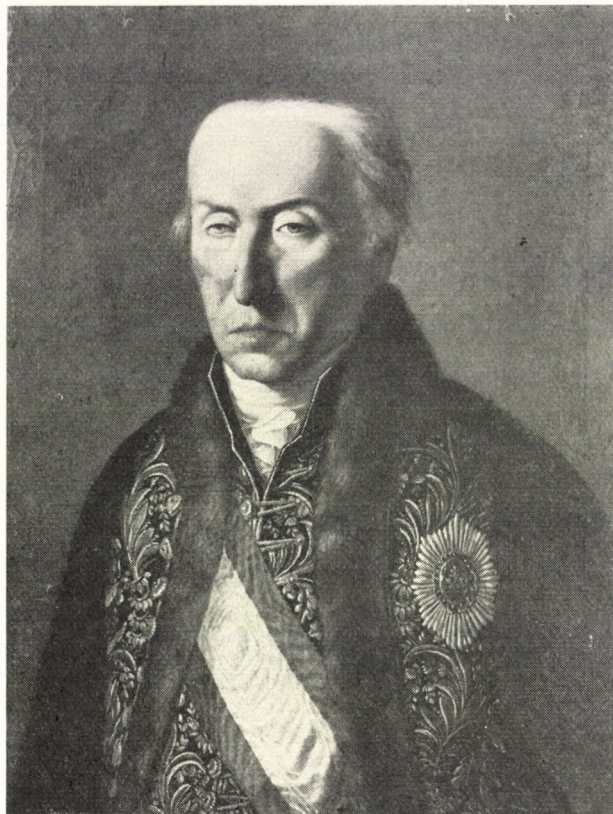
7. Hármasképmás. Jelezve balra lent: „Wilhelm Egger pinxit 1824.” Olajfestmény, vászon, 80×90 cm. Budapesti Történeti Múzeum Újkori Osztálya, lt. sz. 58.86.1 (3. ábra).

8. Báthory Gábor református püspök képmása. Jelezve jobbra középen: „Wilh. Egger px. 1825.” Olajfestmény, vászon, 63×50 cm. Kálvin-téri református egyházközség, Budapest (6. ábra).

9. Bene Ferenc orvos képmása. Jelezve jobbra középen: „Wilh. Egger pinxit 1825.” Olajfestmény, vászon, 74.5×59.5 cm. Magyar Történelmi Képcsarnok, Budapest, lt. sz. 128. Képe: Művészettörténeti Értesítő i. h. 167.



6. Egger Vilmos: Báthory Gábor. Budapest, Kálvin-téri Ref. Egyházközség



7. Egger Vilmos: Ürményi József. Budapest, Magyar Történelmi Képcsarnok

10. Ürményi József országbíró képmása. Jelezve balra lent: „Willh. Egger pinx. 1825.” Olajfestmény, vászon, 67×53 cm. Magyar Történelmi Képcsarnok, Budapest, lt. sz. 2028. (7. ábra).

11. Férfiképmás. Jelezve jobbra középen: „Willh. Egger pinxit 1825.” Olajfestmény, vászon, 62.5×51 cm. Magyar Történelmi Képcsarnok, Budapest, lt. sz. 54.18. Képe: Művészettörténeti Értesítő i. h. 167.

12. Nő papagállyal. Jelezve balra lent: „Willh. Egger pinxit. 1825.” Olajfestmény, vászon, 29×14 cm. Deb-

recen, Déri Múzeum. Képe: Művészettörténeti Értesítő i. h. 169.

13. Podmaniczky Károlyné Jänkendorf-Nostitz Eliza képmása. Jelezve balra lent: „Willh. Egger pinxit 1829.” Olajfestmény, vászon, 72.5×59 cm. Magyar Történelmi Képcsarnok, Budapest, lt. sz. 64.4. (2. ábra).

14. Ürményi Józsefné Komjáthy Anna képmása. Csak Ehrenreich Ádám rézmetszetéből ismert. Valószínűleg 1830. (5. ábra).

A fajanszművesség a XVIII. század végén, a XIX. század elején átmenetileg Európa-szerte — így Magyarországon is — válságba jut. Ugyanakkor viszont a helyi fazekasművesség fellendül. Ezt nemcsak a fazekas céhek számának emelkedése tanúsítja, hanem a lokális és az 1828-as regnikoláris összeírások adatai is. Az ország különböző tájegységein felett a fazekasművesség. Fejlett és virágzó fazekasközpontok alakultak ki nemcsak az Alföldön, Erdélyben, a Felvidéken és a Tiszántúlon, hanem Nyugat-Dunántúlon is. Nyugat-Magyarország egyes helyein, mint pl. Csáván, Dörfölön, Szentpéterfán és környékén, Kőszegen s az ettől délre eső Vas megyei Őrségben és a Tótságon már a XVI.—XVII. századtól virágzik a fazekasművesség, mint ezt hiteles okmányok is bizonyítják.

Veszprém megye legalább olyan gazdag fazekas hagyományokkal rendelkezik, mint Nyugat-Dunántúl. A XIX. század 40-es éveiben nemcsak Herenden és Városlődön állítanak elő porcelánt, hanem Pápán is. Noha a porcelán- és a helyi fazekasművesség látszólag nincs egymással kapcsolatban, mégis elgondolkodtató, hogy miért éppen Veszprém megyében — a népi fazekasművesség e fejlett és virágzó hazai központjában — állítanak elő tartósan első ízben porcelánt. Ez még inkább elgondolkodtató, ha elemezzük a magyar fejlődés európaiól eltérő sajátosságait. Nyugat kerámiaművészete a cserépen, fajanszon, köedényen át vezetett, meglehetősen korán a porcelánhoz, megelőzve a keménycserépet. Nálunk viszont a cserépen, a fajanszon és a keménycserépen át vezet az út a porcelánig. Míg Nyugaton már a XVIII. század első felében olyan kerámiafeleség áll rendelkezésre, mint a porcelán — mely nemcsak megjelenésében, díszítésében múlja felül, a fajanszot, hanem keménységben és tartósságban is —, Magyarországon a keménycserépgyártás kései megindulása miatt csak a hőigadozásnak nem ellenálló és ezért elsősorban díszedények céljaira alkalmas fajansz ismeretes. A keménycserépe és a fajansz első összehasonlításakor kiderül, hogy a keménycserépe alapanyaga összetettebb, agyaga finomabb a fajansznénál, ugyanis a fajansz szétreped az ingadozó hőhatásra, a keménycserépe viszont ellenáll a „meleg hirtelen változatainak”. Nálunk a kerámiafajták közül használati rendeltetésnek szinte egyedül a keménycserépe felel meg, mely drága, és így a falusi lakosság számára hozzáférhetetlen. Nyugaton azonban a lakosság különböző rétegei már ismerik és használják. A keménycserépe megjelenésével ugyanis a drága porcelán szinte kizárólag díszedények alapanyaga lett, a keménycserépet pedig rendeltetésének megfelelően, egyre jobban használati célokra alkalmazzák. A porcelán hazai gyártása tenné csak lehetővé, hogy a keménycserépe nálunk is betölthesse azt a rendeltetését, melyre szilárdságánál és ellenállóságánál fogva kiválóan alkalmas. Többek között ez a szükséglet hozta létre a porcelánvaló foglalkozást hazánkban.

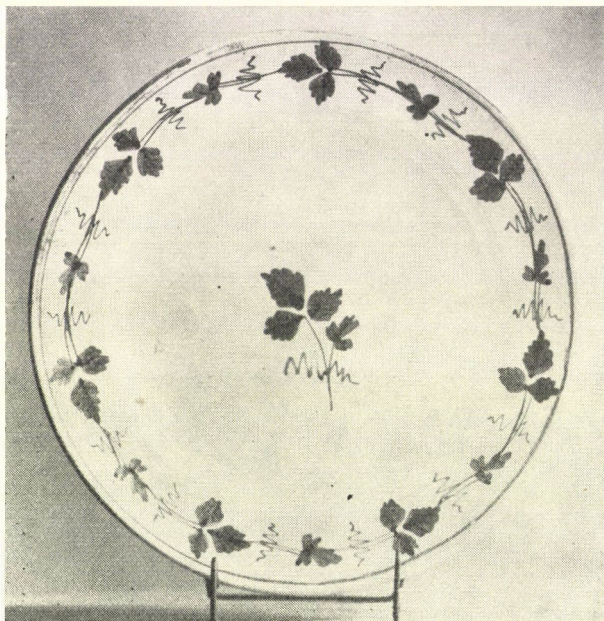
Ez a helyzet, a kerámiafeleségek e sorrendisége a kísérletek menetébe is beleszólt. A keménycserépe alapanyagának összetételében számos olyan alkotórész található (fehér kvarchomok, fehér és sárga agyag stb.), melynek a porcelán készítésénél is szerepe van. Miután

a keménycserépe ugyanúgy a fajansz tökéletesítetté változata, mint az egyszerű fazekasárunak a fajansz, érthető, ha a magyar kerámia fejlődésében egyenesen vezet az út az egyszerű fazekasárutól a fajanszon és keménycserépen át a porcelánig. Így tehát a porcelánhoz vezető útnak azt a szakaszát is vizsgálnunk kell, mely az egyszerű fazekasárutól a porcelán előállításáig vezetett.

A XVII—XVIII. században Veszprém megyében nemcsak helyi fazekasáruk készültek, hanem mindazok a készítmények, melyek a porcelánhoz vezető út különböző állomásait képviselik. Hazai vonatkozásban viszonylag korán megindult Pápán a keménycserépe készítése, mely a fejlődési útnak egyik közbülső állomása. Ugyancsak érdekes, hogy a helyi fazekasság és keménycserépe közötti fejlődés egyik láncszeme, a fajansz is megtalálható a megye fennmaradt tárgyi emlékei között. Ez egy céhemblémás habanoid fajanszkorsó, melyet a Veszprém megyei Őskü egyik felvidéki eredetű korsósmestere készített a XVIII. század második felében.¹ Ismeretes, hogy Veszprém megye egyes falvai a hosszú ideig tartó török hódoltság ideje alatt szinte teljesen elnéptelenedtek. Az elpusztult magyar lakosságot német és szlovák telepeseikkel pótolták. Ennek tulajdonítható, hogy a XVI—XVII. században még szűmmagyar települések egyikét-másikat a XVIII. és XIX. századi lexikonjaink, lokális és regnikoláris összeírásaink „elegyes falunak”, „német”, vagy „tót falunak” említik. Egykor a várpalotai várhoz tartozó Őskü is ilyen telepes falu volt, melyről ugyan Fényes már 1851-ben azt írja, hogy „magyarosodni kezdő tót falu Veszprém megyében, a palotai-veszprémi országútban”. Egykori adataink viszont alig tüntetnek fel Őskün magyarokat. A falu szlovák lakói a felvidéki vármegyéből telepedtek a Zichyek révén Ősküre, ahol nemcsak a földet művelték, hanem különböző mesterségeket is űztek.² Valószínűleg a telepeseikkel került Ősküre az az egykori haban mesterek modorában dolgozó fazekas is, aki azt az egyetlen, általam ismert, nevével jelzett korsót készítette a XVIII. század második felében, melyet ma a veszprémi Bakony Múzeum őriz.

Herend is telepes falu; magyar lakossága mellett sok német család is letelepül a Zichyek és más nemeseik által birtokolt pusztán. Így nem lehetetlen, hogy a bevándorolt telepeseik között fazekasok, esetleg fajanszosok is lehettek. A kérdésre azonban végleges választ csak a levéltári kutatások adhatnak. Az azonban bizonyos, hogy a Veszprém megyei fazekasságot egy magasabb kerámiai kultúra is megérintette a XVIII. század második felében. Ezzel a porcelánhoz vezető út minden állomása kirajzolódott.

Veszprém megye fejlődésében — mint a csepp a tengerben — pontosan tükröződik a magyar kerámia egész fejlődéstörténete, annak minden fontosabb sajátossága, problémája. Ezzel kapcsolatban sok kérdés merült fel az eddigi irodalomban. Az egyik álláspont szerint elfogadhatatlan Fischernek az az állítása, miszerint herendi készítményeit hazai alapanyagból állítja elő. Tasnádiné egyik tanulmányában³ részletesen és eredeti dokumentációk alapján foglalkozik a kérdéssel. Tanulmányának



1. Keménycserép tál, Mayer J. Herend felirattal. 1839 (?)

konklúziója, hogy ez az állítás nyilvánvaló koholmány, és Fischernek erre egyrészt azért volt szüksége, hogy legyen mire hivatkoznia különböző kölcsönök felvételekor, továbbá, mert el akarta hitetni külföldi szállítóival, hogy utánszámaihoz nem az ő masszájukat használja fel. Ezzel egyben elejét akarta venni az esetleges versenynek. A szerző azt írja, hogy Magyarországon a XIX. században nem volt kaolin, a keménycserépekhez is külföldi alapanyagokat használtak, mint ezt Pápa esete bizonyítja. Majd a herendi gyár irattárának egyik 1842-es feljegyzésére hivatkozik. Ezen Stingl neve után — passau és zetlitzi föld is található a tételek között. Ezek alapján a szerző arra a következtetésre jut, hogy nem a bécsi kincstári porcelángyár monopóliuma akadályozta, illetve késleltette hazánkban a porcelángyártás megindulását, hanem az az egyszerű körülmény, „hogy Magyarország területén akkor még sehol sem találtak kaolint.” Noha maga a szerző is felhasználja és idézi azt az adatot, hogy a bécsi gyár is Magyarországról, az Ung megyei Dubrinicsről szerzi be a porcelánhoz szükséges keverék-földet, mégsem foglalkozik, főleg a talált 1842-es adatok miatt, Fischer állítása esetleges szavahihetőségével.

Így tehát nyitva marad az a kérdés, hogy miért éppen itt épült egymás mellett három műhely (Herend, Pápa, Városlőd), ha nem volt a porcelán gyártásához szükséges, megfelelő földfeleség.

Milyen ez a vidék a XVIII. század fordulóján, a XIX. század elején? Vályi András 1799-ben írt lexikonja nem fest Herendről kedvező képet. A Szentgál szomszédságában levő népes pusztá a Zichy és más földesuraké. „... határjának egy része agyagos, másutt murva, rozst és korompélyt terem, erdejé nintsen, malma, hamuháza van, lakosai különféle fa szerszámokat készítenek a Bakony erdőből, határja kitsiny levén, semmivel sem bővelkedik.”¹⁴ Nemcsak Herend és Szentgál, hanem közvetlen környéke is szegény. Városlődnek két malma, Kislődnek vashámora és egykori vaskohója helyén egy malma van. Később híres fehér és sárga agyagáról csak a XIX. század 30-as, 40-es éveiben hallunk először. A helyi energiák e feltűnő szegénysége indította arra a kutatókat, hogy nyíltan felvessék a kérdést, honnan jön Pápa, Herend és Városlőd porcelánjainak alapanyaga, és ki az, aki a porcelán import nyersanyagból való előállításának eszméjét és lehetőségét nálunk elsőként felveti? Így kerül a kutatók érdeklődésének középpontjába

Stingl Vince, akinek Városlődön, Herenden, majd Pápán való felbukkanása a porcelán előállításával, és hosszabb-rövidebb ideig, gyártásával függ össze.

Az ilyen értelmű kérdésfelvetéskor Stingl személye, mint vállalkozó merül fel. Pedig az igazi nagyvonalú vállalkozó nem ő, volt, hanem Fischer aki, mint köztudott, a gyárat 1840-ben vette meg nagyalányosi Barcza Páltól. Ezen kívül ő volt Stingl „beruházásainak finanszírozója”. E szerint kettőjük küzdelme egy tőkeerős és egy kevésbé hitelképes vállalkozó harca lenne csupán, melyben az erősebb, a drasztikusabb eszközökhöz folyamodó Fischer kerekedett felül a „gyáralapítást” kezdeményező Stingl szemben.

Vajon tartható-e ez az álláspont, támogatják-e ezt az újabban előkerülő adatok?

Mielőtt a kérdést elemeznénk, az eddigi herendi kutatások eredményeit ismertetjük.

A gyár 1839. előtti, ún. „előtörténeti” időszakát sajnos mindmáig alig ismerjük. Már az első irodalmi feljegyzések — köztük Siklóssy — figyelmeztetnek, hogy a gyár története nem 1839-cel kezdődik, hanem az azt megelőző időszakra nyúlik vissza, és az első kísérletek nem Fischer Mór, hanem Stingl Vince nevéhez fűződnek.

Rév helyi szerint Stingl 1819-ben Tatán, özv. Schlögl J. Györgyné alkalmazásában áll, mint köedénygyártó. Tatáról 1824-ben távoznia kell, Schlöglné vállalkozótársa, Fischer Mózes Áron ellenségeskedései miatt.⁵ A korábbi kutatások szerint Stingl 1828-ban szerepel herendi lakosként először. Ebből egyesek arra következtettek, hogy nem közvetlenül Tatáról került Herendre, hanem csak többéves külföldi vándorlása után telepedik le a kis Veszprém megyei faluban.⁶ Mihalik Sándor és Mohár László legújabb kutatásai⁷ azonban bebizonyították, hogy a kérdéses éveket Stingl már Herenden töltötte. Valószínű, hogy ebben az időben is önálló keménykőedény készítőként dolgozik. Noha Stingl herendi tartózkodásának időszaka ténylegesen közel másfél évtizednyi, — itteni működésének egyetlen hiteles tárgyi emléke sem maradt fenn napjainkig. Herendi tartózkodásának idejéről egyetlen jelzett évszámú keménycserép leveses tányért őriz az Iparművészeti Múzeum Kerámia Osztálya. Azonban ezen sem Stingl neve, hanem „Mayer J. Herend” — jelzés (1839) található.⁸ Ismeretes, hogy Stingl 1839. nyarán a pápai gyárból kivált Mayer János-sal társult. Ezt figyelembe véve is kérdés, hogy miért csak Mayernek, az egyik vállalkozótársnak a neve került a tálra. Amíg azt hittük, hogy csak 1839 előtt néhány évvel került Stingl Herendre, véletlennek tűnt, hogy egyetlen hiteles darabja sem maradt fenn múzeumainkban, gyűjteményeinkben. Néhány esztendő kis számú produktumát több mint egy évszázad nyomtalanul eltüntetheti, mint ezt számtalan példa bizonyítja. Az újabb adatok ismeretében azonban még inkább megválaszolásra vár, hogy mit csinált a több, mint tizenöt évig Herenden működő Stingl, tekintve, hogy egyetlen, nevét és herendi működési helyét jelző edénye sem maradt fenn. A kérdés megválaszolásában csak írásos emlékeink nyújtanak némi támpontot. Mindenekelőtt azokra az adásvételi szerződésekre utalunk, melyeket 1840 június–júliusban kötöttek a veszprémi káptalan előtt.⁹ A június 3-án kelt, első szerződés szerint Miklós János, szentgáli lakos 540 forint visszafizetése ellenében visszaveszi Stingltől azt a nemesi telket, melyet census-fizetés mellett még évekkal ezelőtt „a porcellán fabrika alá” átadott neki, és még ugyanezen a napon nagyvalószínű Barcza Pálnak eladja 800 forintért. A második, a gyár sorsára és jövőjére kiható szerződés július 28-án jött létre. E szerint Barcza Pál a Miklós Jánostól vett telket Fischer Mórnak adja tovább 1000 forintért. A szerződésben szereplő telket olyan fundusként emlegetik, „melyen a Herendi Kőedény és Porcelángyár építve vagyon”. A kitételek nemcsak azt bizonyítják — amit egyébként más forrásokból is részletesen tudunk —, hogy Barcza Pál szolgabíró közvetítésével került Stingl üzeme Fischer kezére, hanem azt is, hogy egy évvel az ún. „alapítás” után, csak 1840. július 28-án került a porcelángyár Fischer Mórhoz. Viszont kétségtelen, hogy 1840-ben már javában folyt Herenden a porcelángyár-

tás, hiszen az első szerződésben ugyanúgy, mint a másodikban, a gyár megnevezésében egyaránt megtalálható a porcelán kifejezés. Nem szorul különösebb bizonyításra, hogy 1839-ben Stinglnek már sikerült a porcelánt előállítani. Ezek az adatok azonban már csak Stingl herendi működésének utolsó éveire vonatkoznak. Bár, mint Fischer sajátkezű feljegyzései megőrizték, Stingl még 1840 júniusában is a herendi gyár alkalmazottja, sőt valószínűleg még 1841 elején is Herenden van Mayerral együtt. Erre a „Világ” egyik híradásából is következtethetünk, mely arról ad számot, hogy a Herenden alakult olvasótársaság tagjai közt, a szentgáli nemesek és zsidók mellett „kőedény gyártók” is találhatók „öszvesen legfeljebb 18”-an.¹⁰ Miután Mayeren és Stinglen kívül Herenden működő kőedénygyártókról mind ez ideig nem tudunk, többszámú szerepeltetésük csak őket rejtheti. Azonban valószínű, hogy a kialakult helyzet következtében Stingl nem maradhatott sokáig Herenden. Herendi működésének másik emléke az előbbieknél 12 évvel korábbi, 1828-ból való és eredetijét a veszprémi püspöki levéltár őrzi.¹¹

E szerint Stingl ekkor már valóban Herenden van, hiszen itteni keménycserép fabrikáját akarja megnagyobbíttatni. Ezt, és az 1840-es adásvételi szerződések adatait összehasonlítva is kiderül, hogy Stingl herendi működése két nem azonos, de egymással összefüggő területre szorítkozik. Az 1828-as feljegyzés szerint át akarja alakítani keménycserép fabrikáját, viszont 1839-ben már porcelánt gyárt. Tehát a már eddig ismert adatainak segítségével Stingl több mint húszéves pályafutásának két pólusát pusztán logikai úton sikerült megjelölnünk. Tevékenysége a keménycserép készítésétől a porcelán előállításáig terjedt. Kérdés, hogy az időközben előkerült adataink bizonyítják-e ezt a feltevést és adnak-e — egyebek mellett — magyarázatot arra a kérdésre, hogy miért nem sikerült mindmáig a kutatásnak olyan edényre bukkannia, melyen Stingl neve, vagy jelzése található.

Molnár László¹² ugyan két olyan porcelánkannát is ismer, mely 1831-ben — tehát jóval 1839 előtt — készült Herenden, azonban megfigyeléseit nem dokumentálja kellőképpen, ezért nem vehetők alapul a további kutatásoknál. A két kanna közül egyiket a veszprémi Bakony Múzeum, a másikat a herendi gyármúzeum őrzi. A herendi kanna ugyanúgy hatszögletes lapokkal határolt, élein vonallal, illetve vonalakkal díszített, mint a veszprémi múzeumé. A kannák stíláriskapcsolata első pillanatra szembetűnő. Az egyiknek — a veszprémiének — fenekén „S”, „Herend”, „831” jelzés olvasható, írja Molnár, majd így folytatja: „Csányi a herendi jegyek között nem ismertett ilyen formát, de egy korai, 1842-ből való jegyen a Herend szó hasonló betűtípussal szerepel.” Különösen figyelemreméltó az utóbbi: „A nyolcas és egyes számok között szabadszemmél alig láthatóan egy hármasszám foglalt helyet, mely azt bizonyítja, hogy 1831-ben a Stingl által vezetett herendi gyárban a keménycserépgyártás mellett a porcelánkészítések állása már előrehaladott állapotban volt.” Itt meg kell jegyezni, hogy a kanna közbülső száma Tasnádiné Marik Klára, és Mihalik Sándor szerint olvashatatlan. Még figyelemreméltóbb, amit az általa 1831-re datált herendi kanna jegyéről ír: „A fenekén levő jegy a következő: Herend. Csak a nyílszerű jeggyel foglalkozunk részletesebben. Az 1 számnak különösebb jelentőséget nem tulajdonítunk, mint annyit, hogy valószínűleg az edény formájának a száma lehetett, de lehet sorozatot jelölő szám is.” Néhány mondatnál lejjebb már a forma-szám valószínűsége esik, mert, mint írja, „a jegyben elfoglalt helye alapján az edény száma lehetett, s mint ilyen, akkor nemcsak az első porcelánt, hanem az első herendi formát üdvözölhetjük ezen kannában.” A nyílhoz hasonló jegy tulajdonosaként Mayer Jánost ismeri fel, aki egy ideig Stinglrel közösen Herenden dolgozott. Miután a jegyek közt időre utaló évszám nincsen, egyetlen kérdés vár tisztázásra — mint írja — a készítés ideje. Mayer 1839 nyaráról 1841 végéig, talán 1842 elejéig van Herenden, ha Molnárnak a nyílszerű jelzésre utaló megjegyzéseit elfogadjuk, mert eszerint a kanna készítését nem tehet-

jük 1839-nél előbbre. Molnár a két kannát összehasonlítva stíláriskapcsolatukat hangsúlyozza. A herendi kannánál kiemeli, hogy máza „még hajszálrepedéses”, „összetétele még javításra vár”, ennek ellenére megállapítja, hogy „az edény a porcelán kísérleteinek az alapanyagot illetően már befejezett, gyártásra alkalmas állapotát mutatja”. Nemcsak ezek az utalások sejtetik, hogy a két kanna közül a szoros időrenden belül a herendit a veszprémi elé helyezi a szerző, hanem a herendi kannán talált „1”-es számhoz fűzött megjegyzéseiből is erre következtethetünk. Anélkül, hogy a Bakony Múzeum kannáján levő állítólagos 831-es évszám olvasási problémáiba bocsátkoznánk, pusztán a szerző által felsorolt érvek is kétséggé teszik a két kanna 1831-re való datálhatóságát. Éppen a szerző példái tanúsítják, hogy csak az 1839 utáni időszakban (1844) készültek hasonló formájú, díszű és jegyű edények Herenden. A tanulmány egyébként gazdag forrásanyaga sem támasztja alá meggyőztetően, hogy 1831-ben Herenden már piac képes porcelán készült volna, hiszen Stinglre vonatkozó adatai a maga és rokonai pénzügyeivel kapcsolatosak, — szinte kizárólagosan. Ezekből azonban Stingl tényleges tevékenységére nem következtethetünk kétségtelen biztonsággal. De ha Stinglnek már 1831-ben sikerült volna Herenden piac képes porcelánt előállítania, ebből nem kapnánk magyarázatot arra, hogy mit csinált 1825. és 1839. között. Sőt, ez esetben ezt a kérdést még inkább fel kellene tennünk.

A porcelán gyártás előállítására csak Fischer megjelenése után kezdődött el Herenden. Érthető, ha a gyár levéltárában a Fischer bekapcsolódása előtti időszakra egyetlen ügyirat sem található. Az irattár legkorábbi feljegyzése az a kimutatás, melyet Fischer 1842-ben készített. E másolat Fischer tételein kívül Stingl kiadásait is tartalmazza. A legtöbb Stinglre utaló dokumentumra a veszprémi káptalan levéltárában és a megyei közgyűlések jegyzőkönyveiben bukkantak a kutatók. Különösen a Veszprém megyei levéltár közgyűlési jegyzőkönyveiben sok a Herendre utaló adat. Azonban ezek sem nyújtanak pontos és hiteles képet a gyár 1839 előtti éveiről, Stingl működéséről. Ennek sajátos okai vannak. Fischer nemcsak az Esterházyak bizalmát élvezte, hanem a vármegye tisztviselői is támogatták törekvéseiben. A gyárat is az egyik megyei tisztségviselő, nagyalacsony Barcza Pál szolgabíró segítségével szervezte meg. Fischer másik megyei támogatója, törekvéseinek fő szószólója a nagytekinthető és országosan ismert Zsoldos Ignác, megyei főjegyző volt. A megyei közgyűlések feljegyzései, érthetően, Fischer tevékenységét méltatva, Stingl szerepét és jelentőségét igyekeznek elhallgatni, vagy kedvezőtlen színben feltüntetni. Így sem hallgathatják el az ország közvéleménye előtt, hogy Herenden 1839-et már évekkal megelőzve komoly tevékenység folyt a gyáralapítás feltételeinek megteremtése érdekében. „Igen természetes tehát, hogy a megye rendjeinek mind élénkebbé vált azon óhajta, miszerint egy porcelán gyárt szerettek volna szemlélni...” írja 1842-ben a Pesti Hírlap.¹³ Érthető, ha Stingl herendi működéséről a veszprémi káptalan és a megyei levéltár közgyűlési jegyzőkönyvein kívül, más források közléseit is fel kell használnunk ahhoz, hogy Herend „előtörténetének” kérdéseiben az eddigieknél világosabban lássunk.

Az 1842-es tudósításban ugyan Stinglről már nem beszélnek, de a gyár hosszú vajadásának okát egy olyan „gyakorlati ismeretekkel és szükséges segédmodokkal bíró egyed” hiányában látják, mint az 1840-ben a gyár élére került Fischer Mór. Már ebben az egy mondatban is vannak olyan momentumok, melyek Stingl 1839 előtti herendi tevékenységével állnak összefüggésben. Kiemelik Fischer Stinglrel szembeni gyakorlati érzékét és tetemes költségektől sem visszarettenő áldozatkészségét, melyet a honi műipar fellendítésére az eltelt három év alatt tanúsított. Ha csak a Barczának fizetett 1000 forintost telekért és a Stinglnek még 1839-ben (aug. 11.) adott 1800 forintnyi kölcsönt számítjuk és eltekintünk egyéb, az üzemeltetéssel kapcsolatos kiadásoktól és az építkezési költségektől, a kiadások akkor is magasnak tűnnek.

Fischer e „tulajdonságairól” itt olvashatunk első ízben. A későbbi „porcelángyárnok” — mint tudjuk — a pápai keménycserép fabrikának is bérelője volt átmenetileg. Csak hosszú huzavona után, 1839 elején sikerült Mayernek a gyárat Fischertől visszaszereznie.¹⁴ Józsa Ferenc egyik, 1842-ben, a pápai köedénygyárról írt tudósításában¹⁵ Tarczy Lajos, pápai főiskolai tanár 1839 elején megjelent Természettanának első kötetében¹⁶ a pápai keménycserép-árak minőségét bíráló megjegyzéseire replikálva megjegyzi: a pápai edények e minőségi leromlása annak tulajdonítható, hogy a gyár ezelőtt „néhány évvel egy a gyár fogalmához nem érő tulajdonos kezén vesztegett, aki csak edényt, és sokat kívánt gerencsértetni, mitsem ügyelvén annak kellett jóságára”. Itt tehát a pápai szerző a Pesti Hírlap tudósítójával ellentétesen, mint „a gyár fogalmához nem érő” tulajdonost mutatja be Fischert. Nyilvánvalóan mindkét beállítás tendenciózus. Az azonban valószínű, hogy Fischer vállalkozókedve és tőkéje nélkül sohasem lett volna Herend életképes, a magyar porcelángyártás fellelvára.

A porcelángyártás — a maihoz hasonlóan — a XIX. század elején is bonyolult, komplikált művelet volt, mint ezt a bécsi Baumgartner és Neumann professzorok, valamint a lengyel Littrow korabeli természettani leírásai tanúsítják. A számos előkészítő- és szűművelet különböző üzemegységek létesítését tette szükségessé. Úgy látszik ezek megszervezése és megteremtése felülmúlták Stingl adottságait, pedig enélkül piacképes porcelánt aligha lehet előállítani. Úgy véljük, Fischer e segédmodok létrehozásával tette a legnagyobb lépést a gyárszerű termelés előfeltételeinek megteremtésében. Ezek lassú és körülményes kialakítása akadályozhatta a folyamatos termelés megszervezését és megindítását. Erre utalnak a Pesti Hírlap már említett híradásának megállapításai is, melyek egyébként — ha megfelelően más közlések és levéltári források adatainak — értékes adalékokul szolgálhatnak a herendi kutatásokhoz. A Pesti Hírlap szerint „Herend Veszprém megyei helyiség közelében már ezelőtt 14 évvel porcellán-anyag fedezettett fel s azóta szüntelen tétettek kísérletek porcellán készítésére; de ezek 14 év lefolyta alatt csak tökéletlen sárga, szürke színű idomtalan s hólyagos anyagú készítményekre vezettek”. Ennek alapján, 1828-ban kezdődtek el Stingl porcelán előállítására irányuló kísérletei, melyek csak 11 év múlva, 1839-ben vezettek megbízható eredményekre. Ebben az összefüggésben a veszprémi káptalannak a már említett 1828-as oklevele — mely szerint Stingl keménycserép fabrikáját magnagyobbítani akarja — is új értelmet kap, mert nemcsak arra utal, hogy ekkor akarja megteremteni kísérletei feltételeit, hanem arra is, hogy mint köedénykészítő, már a „porcellán-anyag” felfedezése előtt is Herenden van. A kutatások jelenlegi állása szerint Stingl már 1826-ban herendi lakos volt. Lehet, hogy a tatai távozása és herendi letelepedése közötti egy éves időszak is áthidalható, egy azonban bizonyos, hogy Herenden való letelepedése és 1828 között előbb közönséges, majd keménycserép készítésével foglalkozott. 11 évig elhúzódó kísérletei csak 1839-ben vezethettek a porcelán feltalálásához. A siker megnöveli Stingl vállalkozókedvét, amit a Fischertől vett kölcsönön kívül többek között az is bizonyít, hogy ekkor társul a pápai Mayerrel. Anélkül, hogy a Singlrel társul Mayer és a pápai köedénygyáros Mayer Jánost egy pillanatra is azonosítani próbálnánk, — néhány olyan összefüggést megemlíti, melyek a két különböző személyt illetően a kutatók tisztánlátását sokáig zavarták. A Jelenkor¹⁷ egyik közleménye szerint: 1842-ben „sok honi áru készül Pápán: Üveg, papiros, szűr, posztó, köedény, porcelán stb.” „E három utolsót Mayer J. polgártársunk, aki egyébként a városi hadsereg tábornagya, gyártatja.” A névazonosság túlmenően a pápai Mayer is ugyanúgy köedénygyártó, mint a herendi Mayer. Ezenkívül, miután Stingl távozni kényszerül Herendről, Pápán telepedett le, ahol Mayer Jánosnak köedénygyára van. Ezek azok a momentumok, melyekből messzenemőbb összefüggések kontúrjait vélték kutatóink felismerni. Ebben a vonatkozásban az sem tűnt véletlennek, hogy a pápai porcelán

megjelenését és egyáltalán Stingl pápai letelepedését e kapcsolatoknak tulajdonítsák. Ma már eldöntött kérdés, hogy Stingl pápai letelepedése nem e névazonosságból kiolvasható összefüggésekkel áll kapcsolatban. — Egy másik adatot is összekapcsoltak a Mayerek kérdésével. 1842-ben — Stingl pápai megjelenésével egyidőben — Mayer nemcsak posztót, köedényt és porcelánt gyárt, hanem „mint halljuk — írja a pápai tudósító — jelenleg kártyagyárt is állítand, melyben kizárólag csak francia kártyák fognak készíttetni.” Tasnádiné egyik ismert közléséből ma is úgy tűnik, hogy Stingl, mint kártyafestő telepedett le Pápán 1814-ben. A kártyagyár létesítése, valamint Stinglnek ez az állítólagos szakképzettsége ugyancsak összefüggések feltételezését sejtették.

Mayer herendi megjelenése és tevékenysége Stingl működésének 1838–39-es éveire is rávilágít. Ezek megértéséhez azonban Stingl herendi tevékenységének kezdetéhez kell visszanyúlnunk. Mint már az 1842-es híradás révén említettük, Stingl pályafutásának 1828-ig terjedő időszaka lényegében tatai működésének folytatása, hiszen letelepedése első éveiben Herenden is keménycserépet gyárt. A különbség mindössze annyi, hogy míg Tatán Schlögl Györgyné és Fischer Mózes Áron üzemvezetője, gyakorlatilag ezek beosztottja, — Herenden önálló edénykészítőként tevékenykedik. Míg ott lehetőségei a vállalkozók szeszélyétől és anyagi érdekeitől függ, Herenden, a maga műhelyében jobban tud a lehetőségekhez, a piacviszonyokhoz alkalmazkodni.

Az árak értékesítése az egyik legnehezebb feladat volt. Még a közelmúltban, a megfelelő út- és közlekedési viszonyok mellett sem volt könnyű a piacokat kialakítani. A XIX. század első felében, különösen Herenden és Szentgálon — ahol 1828-ban 14 gerencsér tevékenykedett — még több gondot és surlóást okozott a már évtizedek, esetleg évszázadok alatt kialakult és egymás között felosztott piacok réseibe behatolni. Miután a keménycserép túl drága, az egyszerű cseréppel szemben már nem a lakosság széles rétegeit alkotó parasztság igényeit elégíti ki, hanem elsősorban a városi és a módosabb falusi lakosság igényeit. E réteg — tekintve az akkori magyar viszonyokat — igénye nem állt arányban egy keménycserép-műhely fenntartási és üzemeltetési költségeivel. Ezért a XVIII. század második felében, de különösen a XIX. század elején egymásután alakult keménycserépgyárak az ország különböző városaiban lerakódóhelyeket, kihelyezett árusítási központokat igyekeztek létrehozni. Stingl műhelyének ilyen lerakódóhelye nem volt. Ebből is arra következtethetünk, hogy a keménycserép-készítést megelőzően különböző fazekas-árak készültek Herenden, Stingl letelepedése első éveiben.

Stingl, Mayer bekapcsolásával a termelés folyamatos-ságát igyekezett biztosítani. 1842-ben — mint ezt a Pesti Hírlap idézett cikke bizonyítja — noha már javában folyik porcelánok készítése, mindig csak egy ún. „kármas százsz kemencéje” van a gyárnak, de „még két kemence nem sokára be fog vezetettetni”. Bár a cikk egy másik mondata szerint 1839-től sikerült Herenden porcelánt előállítani — tehát az osztott kemencének már ekkor állnia kellett —, mégis folyik keménycserép-készítés, sőt Mayer tevékenysége e gyártás akkori hosszabb perspektíváit is sejteti.

Az 1828 és 1839 közötti 11 év az üzem történetének egyik legkevésbé ismert időszaka. Az 1820-as években még találkozunk Stinglrel különböző személyekkel kötött pénzügyeivel kapcsolatban, de a 30-as években még ilyen jellegű említésére is csak elvétve bukkanhatunk. Adataink foglalkozásának menevezésében is eltérőek. Noha 1828-ban üzemét keménycserép fabrikának említi az egyik oklevél, foglalkozásainak megjelölései között tudomásunk szerint ilyen nem fordul elő. Kétségtelen, hogy foglalkozásai közül csak egyikből, az 1827-esből (porcelános) következtethetünk arra, hogy saját bevallása alapján került az adósságlevéltre, a többi, feltehetően, nem a tanult, hanem az aktuális foglalkozását tünteti fel. Joggal vallotta 1827-ben — még kísérleteinek megindulása előtt — porcelánosnak magát, hiszen ez volt a tanult mestersége, mint ez egy 1837-es

leírásból is kiderül.¹⁸ Foglalkozásának „gerencsérként”, vagy „Figulus vel amphorarius”-ként való szerepeltetése Herenden folytatott tevékenységével állhat közvetlen összefüggésben. Említettük, hogy a keménycserép gyártása és árusítása egy vagy két ember erején messze túlmenő szervezőmunkát és hitelképes vállalkozót igényelt. Másrészt — mint erre már a bevezetőben utaltunk — Herenden, Szentgálon és környékén csak olyan lelőhelyekről olvashatunk, melyek a fazekas- és fajanszárúkon kívül bonyolultabb összetételű alapanyagokból álló kerámiafeleségek gyártását nem tették lehetővé. A keménycserép és porcelán alkotóelemei között csak egyetlen olyan ásványt találhatunk, mely mindkettőnek fontos alkotóeleme. Ez az anyag a fehér kvarc, vagy „fehér bányavirág”. Így feltételezhető, hogy ez volt az az anyag, mely Stingl előtt már a keménycserép-készítéskor megcsillantotta a porcelánnal való kísérletezés lehetőségét. Csak az 1842-es újságcikkből olvashatunk a Herenden felhasznált alapanyagokról, köztük a fehér bányavirágról, melyet — a cikk szerint — Vas és Sopron megyéből szállítanak Herendre, a gyártás színhelyére. Vas és Sopron megye nyugati részén, a mai ausztriai Burgenlandban, számos ősi gerencsér-falu található. Szalonok, Németújvár és Borostyánkő uradalmában nemcsak a helyi fazekasság virágzott a XVI–XVII. században, hanem az újkeresztények vagy habánok által művelt fajanszkészítés is.¹⁹ Sopron megye nyugati részén, a lánzséri és lakompaki uradalom falvaiban — Csáván, Dörföln, Szentpéterfán — még a XVIII. század közepén, sőt második felében is apáról fiúra szálló fazekasművéség emlékei maradtak ránk az Esterházyak²⁰ budapesti hitbizományi levéltárának ún. Rahier-iratainak tanúsága szerint. Egyébként Pál Antal herceg halála után a majorátus élére kerülő Esterházy Miklós — „Porcellánfabrik” létesítését is megkísérelte Koblenzről hívott kerámiatechnológus és egy bécsi tervező segítségével 1766-ban.²¹ Elődje, Pál Antal herceg 1760-ban még Lánzséron próbálkozott ilyen manufaktúra létrehozásával,²² de Fényes Miklós már a burgenlandi Csávát szemelte ki a manufaktúra színhelyéül. Elképzelésük szerint, ha a dörföli földet összekeverik a csávaival, a porcelánhoz hasonló, az ingadozó hőhatásnak egyaránt ellenálló porcelánszerű anyagot kapnak. Stingl soproni volt, így egyáltalán nem lehetetlen, hogy a Soprontól észak-nyugatra fekvő burgenlandi falvak agyagtípusait ismerte. Ennek szerepe lehetett abban, hogy a keménycserép készítéséhez éppen innen szerezte be a készítményeihez okvetlenül szükséges fehér kvarchomokot.

Egyebek mellett a helyi lehetőségeknek is nagy szerepe lehetett abban, hogy a Tatáról távozó Stingl Herendén választotta letelepedése színhelyéül. A XVIII. század végétől, a XIX. század elejéről származó leírásaink a fazekasság szempontjából csak egyetlen számba jöhető adottságról, a „hamuházról” írnak,²³ agyaglelőhelyről nem adnak számot. Ugyanakkor, ha az egyre sokasodó szentgáli fazekasokra gondolunk, közeli agyaglelőhelyek létezését kell feltételeznünk. A hamuszír fontos anyaga volt a XIX. század első felében és közepe táján egyre jobban felélénkülő iparnak. A kerámiaiparban a közönséges cserépedényeknél van fontos, kiemelkedő szerepe a máz egyik alapanyagaként, mint ez egykori leírásainkból kiderül.²⁴

Később a keménycserép, majd porcelán előállításával foglalkozó Stingl tehát letelepedése első éveiben közönséges fazekas volt. Erre nemcsak gerencsérként vagy figulus-ként, illetve amphorarius-ként való említéseiből következtethetünk, hanem az 1837-es leírásból is. Ekkoriban látott napvilágot Becher, német szakember könyvében²⁵ az az egykori adat, mely szerint a porcelánkészítést Európában magyar ember találta fel. Eszerint nem Böttgeré, hanem magyar kerámikusé a dicsőség, magyar alkotómunka diadala a hosszú évszázadokon át nagy buzgalommal és kitartó szorgalommal kutatót kínai titok megfejtése. Ennek az Angliában, Ruprecht herceg udvarában élt magyar kerámikusnak edényeit Londonban „széltére” árulták. A hírt, érthetően, a korabeli magyar sajtó is átvette és kommentálta. Az egyik

közlés szerint, noha kétségtelenül magyar kerámikus találta fel a porcelánt Európában első ízben, ebben a kiváló angol, illetve német földnek is nagy szerepe volt. Egy másik közlő szerint nemcsak a feltaláló volt kétségtelenül hazánkfia, hanem keverékét is itt tanulta magyar földből. Majd így folytatja: „A fazekas mesteriség az, mely sárból kénye szerint formálhat edényt, mint a porcellános, ez hasonló amához, — s belátni lehet, hogy ahol fazekasok mint Veszprémben, Szentgálon s körülötte régi időtől fogva vagynak, s sokban hasonló készítésű edényt, ha egyiknek nem, de a másiknak fűrész esze kitalálhatta s tökéletesítette porcellánná. Igazolja ezt — mint olvashatjuk — Stingl Vince Herendi köedénygyáros története...” Majd egy érdekes fordulattal a következő mondatokkal fejezi be közleményét: „Következtetve az előbbiekből, midőn e porcellánt fazekas találta fel, — ezek pedig Veszprémben s tájéka körül is, mint a főzéssel egyidejű régi mesteremberek, itt léteznek, a hol a porcellánhoz szükséges föld és máz találtatik, kétséget nem szenved, hogy a porcellánt feltaláló s mesterségét utóbb Angliában is tökéletesítő fazekas Veszprém vármegyei lehetett.”²⁶ A rövid, korabeli közlésből nemcsak az tűnik ki, hogy a porcelánhoz szükséges alapanyag Veszprém megyében is található, hanem az is, hogy miként a Ruprecht herceggel Angliában élő és ott a porcelánt feltaláló magyar kerámikus, ugyanúgy a Herenden letelepült Stingl Vince is fazekas volt. A közlemény másik érdekes, figyelemreméltó sajátossága, hogy Stingl is tevékenységét nem mint máshonnan ideplántálódott, itt az eddigiektől merőben más, nemesebb műfaj létrehozásában fáradozó kerámikust mutatja be, hanem mint olyant, akinek tevékenysége szorosan és elválaszthatatlanul összeizeltődött Veszprém megye gazdag fazekashagyományával, sőt tevékenysége e hagyományoktól elválaszthatatlan. Eszerint már Stingl előtt is lehettek Herenden fazekasok, sőt azt a feltevést is megkockáztathatjuk, hogy a herendi fazekasság, a szentgálihoz hasonlóan, a XVIII. század utolsó évtizedeiben is virágzó tevékenység volt.

Amíg Stingl tatai távozása és a herendi letelepedése közötti több éves űrt nem sikerült adatokkal kitölteni, joggal gondoltak arra a kutatók, hogy Stingl Tatát elhagyva külföldre ment a porcelángyártás technológiájának tanulmányozása végett. Mintán azonban kiderült, hogy 1825-ben már Herenden van, s feltehetően már tatai távozása után közvetlenül Herendre ment — e feltételezés a továbbiakban tarthatatlannak bizonyul. Az 1837-es közlés végre megoldja a talányt, mert rávilágít, hogy Stingl már pápai letelepedése előtt kitanulta Bécsben a porcelángyártás mesterségét.²⁷ Az egyszerű fazekasárúkról viszonylag könnyen áttért a keménycserép készítésére, melyben már Tatán, özv. Schlögl Györgyné műhelyében megfelelő jártasságra tett szert. Az alapanyagok beszerzése sem okozhatott különösebb gondot, hiszen a pápai köedénygyár lelőhelyeit megyeszerte ismerték. Már az 1840-es adásvételi szerződésekből kiderül, hogy a funduson kívül a műhely csak mint pénzben nem kifejezhető objektum szerepel. Ennek ellenére, ismervé a gyár 1843 előtti képét, a kutatók azt egy viszonylag nagyobb méretű objektumnak képzelték el. Ezzel szemben az 1837-es leírásból egyértelműen kiderül, hogy Stingl „Herenden Veszprémből Pápra vezető országútban” csak „kicsinben”, „foglatatoskodott” „köedény égetéssel”. De nemcsak a termelés, hanem a műhely méreteinek kicsinységét is sejtetik ezek az eredetiből vett idézőjeles kifejezések. Máshol szerény anyagi viszonyaira is találunk utalást, amit egyébként a Veszprém megyei levéltár közgyűlési jegyzőkönyveinek adatai is alátámasztanak.

A Pesti Hírlap szerint Stingl 1828-tól kezdve foglalkozik porcelánnal. Ennek alapján joggal merül fel a kérdés, hogyan lehetséges, hogy ennyire elhúzódtak kísérletei, amikor már a XVIII. század végén ismert és publikált volt a porcelánkészítés „receptje”, sőt Jankó János 1823-ban már magyarul is ismerteti a Tudományos Gyűjteményben.²⁸ Erre nemcsak abban kereshetjük a választ, hogy Stingl hazai alapanyagokból akarta előállítani a porcelánt, s hogy a hazai földek anyaguk

kémiai összetétele miatt a megadott receptekben jelzett tulajdonságok mellett eddig nem ismert sajátosságokat, tulajdonságokat mutattak, — hanem abban is, hogy Stingl a különmemű és az azonos nemű földeket is keverte a porcelán tulajdonságainak tökéletesítése érdekében.

A feltaláló útja a keménycserépen át vezetett el a porcelánig. Ahhoz, hogy kísérleteinek mibenlétét érzékeltethessük, azokat az erőfeszítéseit vázoljuk, melyeket az alapanyag előállításáért, a massa sikeréért hosszú évekig folytatott. A Pesti Hírlap 1842-es közleményében a herendi porcelán alapanyagai közül az egyik részt, a fehér bányavirágnak elnevezett kvarc-homokot részben egyik Herend-környéki Veszprém megyei faluból, másrészt pedig Vas és Sopron megye területéről szállították. Az alapanyag többi alkotórészeit, a kétféle agyagmet a Herendtől negyedóránnyira fekvő Városlődön bányászták. Fényes leírása szerint²⁹ a tulajdonképpeni lelőhelyek Kislődön voltak. Az itt talált „tisza agyag, sárgával keverve, és sárga agyag” később a pápai kőedénygyár készítményeinek is egyik fontos alkotóeleme volt. Az alapanyag egyik legfontosabb alkotóelemét, a kaolint Herenden bányászták. A Pesti Hírlap idézett cikkében csak annyit olvashatunk, hogy „egy földnem magában a helységben” található. Ennek kaolin-voltára azonban itt nem történik utalás. Az 1837-es leírásból viszont kiderül, hogy miközben Stingl Herenden „kőedény-égetéssel foglalatoskodott s a közben azt tapasztalta, hogy a porcellán mázhoz megkívántató kőből hegysorok vagynak, s Herenden több lakóházak abból vagynak épülve.” A kiváló bécsi természettudós, az ásvány- és földtan professzora, Baumgarten egyik magyar tanítványa, Tarczy Lajos 1838-as Természettanának — az első ilyen jellegű magyar könyvnek — I. kötetében részletesen leírja a porcelán előállítását és alkotórészeit. Miután Stingl Bécsben sajátította el a porcelángyártás mesterségét, Baumgartennek és magyar tanítványának, Tarczy Lajosnak ismeretanyaga³⁰ tőle sem állhatott távol, ezért a herendi kaolin azonosításánál e kötet leírására hivatkozunk. Kérdés, melyik a masszának az az alapanyaga, melyet a máznál ismét felhasználnak.

„Az első égetés után fejr likacsos, s könnyen törő lesz, a nedves nyelvre rá tapad, s vízbe mártás után is egészen száraznak látszik. Már most mázba kell őket mártani, mely is kovasavonyos mészfölddel olvadékonyabbá tett porcellán-tömegnél nem egyéb...”³¹

A kaolin felfedezésével jutott el Stingl ahhoz az alapanyaghoz, mely a porcelánnal való kísérletezés lehetőségét megcsillantotta előtte. A többi alapanyag, melyeket felhasznált, lényegében a keménycserép alapanyagaival azonos. Ezért ezek már kísérleteinek megkezdése előtt rendelkezésére álltak. Ezzel eljutottunk Stingl életének 1828-cal kezdődő újabb szakaszához, amikor, kezdetben igen szűkös lehetőségek és mostoha adottságok között, megkezdte a porcelánnal való kísérletezést, de a műhely folyamatos működtetése és anyagi helyzetének biztosítása érdekében a keménycserép-készítésről sem mondott le. A Stingl-műhely e kettős tevékenysége fejeződik ki 1839-ben és 1840-ben, amikor a műhelyt keménycserép és porcelán fabrikaként jelölik meg. A porcelánnal való kísérletezések elhúzóda, az átmeneti kudarcok sem törtek le Stingl vállalkozókedvét. „Ő bár kis körű és szegény, még is tapogatólódásaival a porcellán több alkotó részeit is kinyomozván, feltette magában, hogyha sikertelenül is és kárával próbához fog. Áldozott valóban, mivel első próbája, az égetőedények (Kasten) összeolvadása miatt füstbe ment; — annyit mégis látott, hogy a csomókba olvadt égető edények közül kitűnő porcellán darabok valóságos porcellának legyenek.”³² A kísérlet kudarcának megértéséhez egykori leírás vonatkozó mondatait idézzük: A kemence felső emelete, „arra való, hogy ott azon tokok, melyekbe az edények tételnek, izzókká melegüljenek. Világos, miért kell a tokok létrészeinek a porcellánéival teljesen megegyezniök, különben nem lennének képesek azon meleget, melyet a porcellán kiáll, elbírní.” — „Másodszori próbáját oda vitte, hogy a kiégett edények fél által-

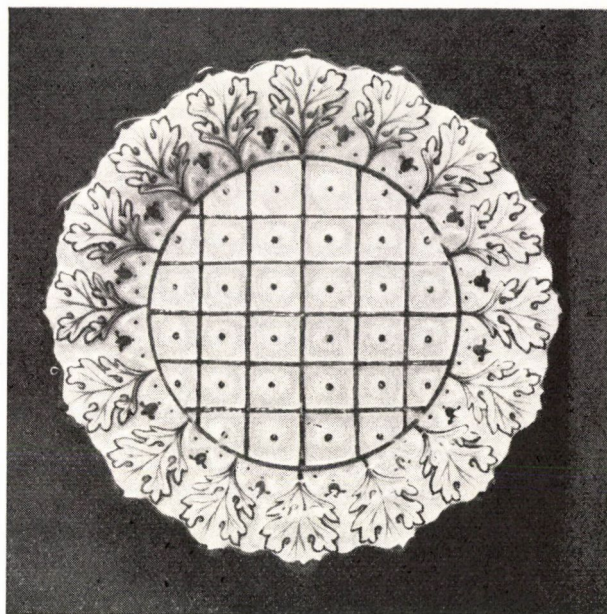
látszók, égő fényűek, a sütetést kiállók, szerfelett erősek és színre is hasonlóak a Bécsi porcellánhoz...”

Az első próba idejét nem ismerjük, a kísérletek megkezdésének a Pesti Hírlapban található 1828-as évszáma erre nem nyújt megbízható támpontot, hiszen az égetési próbáig hosszú út vezet. Másodszori égetése már viszonylag elfogadható készítményekhez vezetett. 1837-ig mindössze két próbára került sor, mint ez a már többször idézett tudósításból kiderül. Ezeket a próbákat még a régi keménycserép-égetéskor használt kemencében végezte, mert ekkor még 1837. július 12-én nincsen Herenden piacképes porcelán előállítására alkalmas osztott kemence. Az ún. „kármas szász kemencét”, melyről 1842-ben olvashatunk első ízben, csak a közbülső években — talán 1839-ben — állíthatták fel. Ezt abból sejtjük, hogy 1837-ben még az anyagiak előteremtése a probléma. Ugyanis a „gyáros állítása szerint, ha egy égetőkemencének felállításával pártfogolhatnák, a legszebb porcellánt állítaná világ eleibe”. Ilyen hatalmas összeg előteremtése aligha ment közadakozásból, főleg néhány hónap leforgása alatt. Még egy adatunk van arra, hogy ez időben — 1839. előtt — nem folyt piacképes porcelán előállítása Herenden. Ezt Tarczy, a neves pápai főiskolai tanár már többször idézett Természettanának I. kötetéből³³ vesszük, aki az 1839 elején megjelent könyvében a porcelángyártás technológiai leírását ezzel a mondattal zárja be: „Hazánkban egy porcellán-gyár sincs.” — Tarczy Lajos nemcsak a természettudományok művelésében volt kora egyik kimagasló egyénisége, hanem mint irodalmár is sokat tett a német költészet népszerűsítésével és megismertetésével. Kortársa és tanártársa volt annak a Bocsor Istvánnak, akinek lelkesítő szavaira önként mentek a szabadságharcba a pápai kollégium diákjai. A szabadságharc bukása után a császári terror Bocsor Istvánt is el akarta hallgattatni. Katedráját ugyan meghagyták, de csak klasszikus történetet taníthatott. Ő azonban így is hű maradt önmagához és elveihez. Kozma Andor a Karthagói harangok c. versében állított szép emléket az elveikhez, magyarságához még a terror ellenére is mindvégig hű maradó tudós professzornak. Egyébként Tarczy tanára volt az 1842-ben Pápán tanuló Petőfinek és Jókainak, a „két fejedelmi diáknak”, ahogy Kozma Andor nevezte őket a irodalmunk e két halhatatlanját.³⁴ Egyszóval, Tarczy nem akárki volt Pápán és az országban a XIX. század közepén. Személyesen ismerte Fischert, Mayert és Stingl is. Ezért tartjuk különösen fontosnak azt a mondatát, hogy 1837–38-ban hazánkban egy porcelángyár sincs.

Az elmondottakból következik, hogy a porcelánkészítés csak 1839-ben kezdődhetett el Herenden és nem korábban. Ebben az érdem kétségtelenül Stingl, aki erejét és fáradságát nem kímélve hazai alapanyagból előállította az első porcelánt. Ugyanakkor a porcelán-kísérletei mellett bizonyára továbbra is készítette a keménycserépet. Üzemének működése azonban aligha lehetett folyamatos a termeléssel együtt folyó kísérletei miatt. Ez az oka annak, hogy közel másfél évtizedes herendi működése ellenére nem ismerünk egyetlen olyan darabot sem, melyet kétségtelenül ő készített.

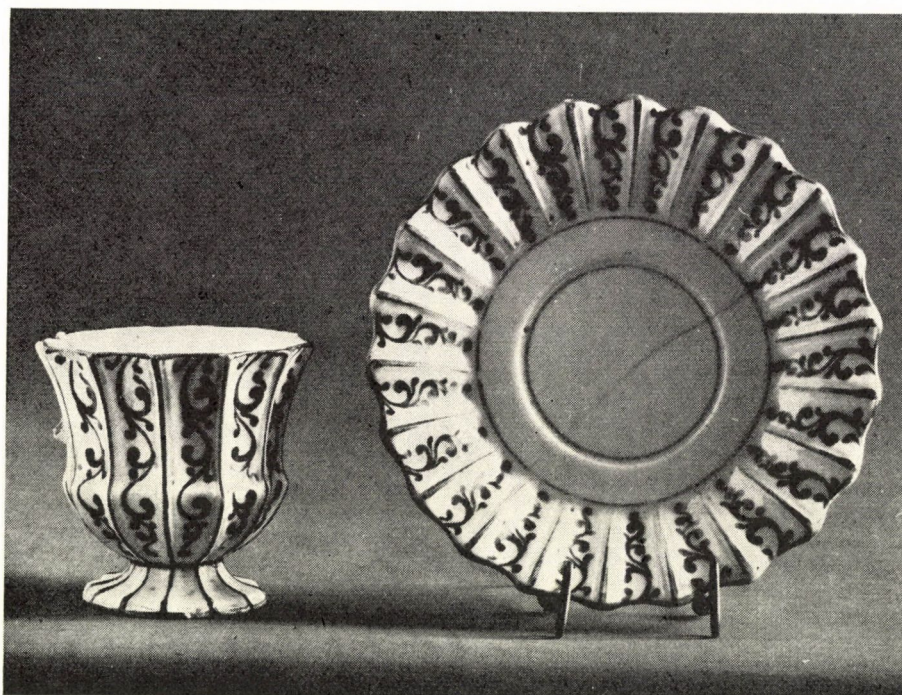
Noha a hosszú évekig elnyúló kísérletezés felőlrolte Stingl szerény anyagi erejét, a legnehezebb időszak ezután következett. Az osztott kemence építése, a porcelán üzemszerű előállításának technológiai kimunkálása, kisegítő üzemek létesítése stb. Stingl anyagi erején túlmenő feladatot jelentett. Ha most a különböző kölcsönök egyre emelkedő tendenciáit vesszük alapul és ebből próbálunk kísérleteinek adott stádiumára visszakövetkeztetni, akkor az 1837 és 1839 közötti időszak legválságosabb évét 1839-re kell tennünk. Ekkor jelenik meg kölcsönzői között a gyár későbbi tulajdonosa, Fischer Mór is, aki hatalmas összegekkel áll Stingl rendelkezésére. Fischert általában az agyagművességben járatlanként tünteti fel az eddigi irodalom, pedig a pápai keménycserépgyárnak is bérője volt 1839-ig, ahol bőséges alkalmat nyílt betekinteni a keménycserépkészítés műhelytitkaiba. Mint említettük, pápai tevékenysége nem találkozott a szakemberek osztatlan helyeslésével. Tarczy Lajos szerint: „a pápai úgynevezett kőedény,

nem egyéb fajansznál, mely épen a meleg hirtelen változataira megrepedez, máza lepattog stb. Az ólom ugyan mérges, hanem ha a máz az edénybe jól beleégettetik... teljesen felhasználhatatlan, és így benne semmi veszélytől nem félhetni.” „Miután azonban, ha a keménycserepet nem égetik megfelelően fajanszot kapnak, miként Pápán, ilyenkor az ólom mérgezőhatása sem kizárt” — mondja finoman Tarczy. De hát akkor mit akart 1840-ben a Herendi Kőedény és Porcelángyárban Fischer, ha nemcsak porcelánt, de még megfelelő keménycserepet sem tudott készíteni. Vagy talán éppen Tarczy kritikája ösztönözte arra, hogy bebizonyítsa: nemcsak keménycserepet, de még versenyképes porcelánt is tud készíteni, ha erre a feltételei megvannak. A fentiek elemzéséből a mindenáron való bizonyítás szándéka első pillanatra szembeötlő. Tarczy klasszikus irodalomban gyökerező kifinomult kritikai készsége nemcsak Fischerrel szemben érvényesült, hanem a pápai kollégiumi Képző Társaságra, a diákokra — köztük Jókaira — is kihatott, ahol „nem egymást dicsérték, hanem versenyeztek egymással mindenben és mindenütt, versenyeztek az osztályban, a helyi elsőbbségért, versenyeztek a nyelvtanulásban, versenyeztek a pályázaton, megmondták egymásnak a hibáit, s örültek egymásnak a diadalán, a sikerein”³⁵ — írja pápai diákveire emlékezve a nagy magyar regényíró Jókai. Úgy látszik, hogy Tarczy kritikája érzékenyen érte Fischert, akit pedig a számtalan támadás megedzett és nem befolyásolt kitűzött céljai elérésében. Egyre nagyobb kölcsönöket adott a megszorult Stinglnek, akit vállalkozótársa, Mayer sem tudott visszatartani attól, hogy a tönk szélére jusson. Az egyre nagyobbodó, terebélyesedő üzem úgyszólván minden részlege Fischer és mások kölcsöneivel épült, következésképpen egyre nagyobb értékű adóslevelek kerültek Fischerhez. Ilyenformán Stingl teljesen eladósodott, nincstelen lett. A „fundus”, ahol a „Herendi Kőedény és Porcellánfabrika” állt, Miklós János szentgáli nemesé volt, az épület pedig — összes elkészült és épülő tartozékaival — Fischer kölcsöneivel épült. Csak így válik érthetővé, hogy amikor 1840 júliusában Miklós János a cenzusért bérbeadott telket Stingltől visszaveszi, kettőjük ügyletében az épület értékben meg nem jelölt objektumként szerepel. Felmerül a kérdés, hogy Fischer vajon miért van háttérben, mi akadályozza őt az épület meg-

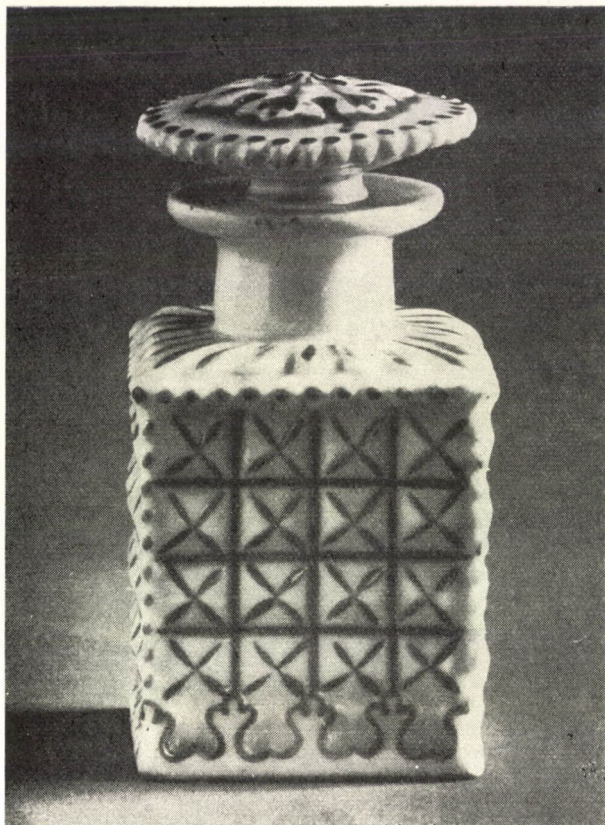


2. Tál, peremén zöld levél, közepében ugyancsak zöld négyzetes díszítéssel, Herend FM 847 beütött bélyeggel

szerzésében. A Miklós János és Barcza Pál, valamint Barcza Pál és Fischer Mór közötti kettős ügylet utolsó stádiuma 1840. július 28-án fejeződik be. Fischer azonban csak 1840 nyarán lép fel nyilvánosan a telek megszerzéséért. Nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy Fischer Mór mint „izraelita”, nem bonyolíthatta ügyleteit azoknak az erőviszonyoknak mellőzése nélkül, mely a zsidók emancipációja mellett és ellen küzdők hatalmas tábora közt folyt országsszerte a XIX. század 30-as, 40-es éveiben. Noha Fischert — származása ellenére — a megye messzemenően támogatta, ahol lehetett — mint ez az 1843-as tüzesetkor is megmutatkozott —,



3. Csésze aljjal, függőlegesen bordázott és festett kék díszítéssel, Herend 849 beütött bélyeggel



4. Illatszeres edény, Herend 849 beütött bélyeggel

a megyei közgyűlés még 1843 novemberében is arra az álláspontra helyezkedett, mikor a második alispán a „zsidó emancipációt megpendíté”, hogy „Veszprém megye a zsidókat még megérve nem látja arra, hogy akár a királyi városoknak, akár közös hazánk polgárai legyenek”.³⁶ A Fischer elleni antiszemita támadások még 1842-ben sem ültek el, sőt az ezévi iparműkiállítás újabb olaj volt az antiszemitizmus hol pislákoló, hol fellobbanó tüzére. A támadások Fischer Mór körül lángoltak fel. Az Ungar c. német lap szerint Fischer még azért is „ajándékozott gyáranak szülötteiből”, hogy „az ő gyára készítményét, mint legelsőt állítsák a középső asztalra”.³⁷

A zsidók emancipációjáért és az ellene küzdők táborába nemcsak megye-, hanem városszerte is megoszlott. A zsidóság faji megkülönböztetése ellen harcolók hatalmas táborában megkülönböztetett szerepe volt a pápai református kollégium tanárainak és ifjúságának. A kollégium növendékei között nemcsak katolikusokat, reformátusokat találhatunk, hanem zsidó fiatalokat is. A pápai kollégium növendéke volt az a Bloch Mór is,³⁸ aki az elsők egyike volt a zsidóság emancipációjáért küzdők között. A Sidókról c. könyvében³⁹ Eötvöst is megelőzve már 1840-ben éles harcot indít a faji megkülönböztetés minden formája, így a zsidóságra nehezedő megkülönböztető törvények és különböző hatósági intézkedések ellen. Az országosan megindult harc — melyhez Bloch könyve is hozzájárult — nem maradt eredménytelen. Az országgyűlés 1840. április 24-én a királyhoz intézett feliratában kéri, hogy a zsidóságra nézve egyik legmegalázóbb 1790/1. évi 34. törvényen módosíthasson. „Nyitassék meg a zsidóság előtt a polgári szerzésnek minden forrása; nyitassanak meg előtte az iparnak és szorgalomnak minden utai, és önkényt egybeolvad közérdeke a többi polgártársaink közérdekével...”.⁴⁰ Említettük, hogy Fischer Mór 1840. július 28-án szerzi meg a herendi porcelángyárat. Nem szerezhette meg előbb, mert — csak az országgyűlési felirat hatására jelenik

meg az 1840-i 29. törvénycikk, melynek 2. §-a szerint „A fennálló feltételek mellett gyárokat a zsidók is állíthatnak, kereskedést és mesterségeket akár magok kezükre, akár vallásbeli legények segítségével is űzhetnek, s ifjakat ezekben taníthatják...”.⁴¹ Miután azonban Fischer már 1839-ben megkezdte a Herenden működő Stingl finanszírozását, érthető, hogy gyáranak alapítását nem 1840-től, hanem első nagyobb, jelentősebb kölcsöneinek évétől, az 1839-től kezdte el számítani.

Fischer sohasem tartotta magát feltalálónak, vagy a magyarországi porcelán első létrehozójának, pusztán „gyárnoknak”. Legfeljebb elhallgatta, hogy őt megelőzően Stingl Vince már foglalkozott porcelánkészítéssel. A „gyár-alapító” címet azonban joggal tartotta fenn magának, bár 11 év fáradságos munkájával valóban Stingl találta fel hazai alapanyagból a porcelánt. Hitelképtelensége miatt viszont eljárását nem tudta a gyárszerű termelés feltételeinek megfelelően kialakítani.

Az eddig elmondottakból nyilvánvaló, hogy Stingl és Fischer közül csak az utóbi volt vállalkozó. Stingl úgy kell tekintenünk, mint a legnagyobb nehézségektől sem visszarettenő kísérletező keramikust, aki az elsők egyikeként felismerte, hogy a Herenden található kaolimból piacképes porcelán készíthető. Fischer 1842-es feljegyzései szerint a herendi porcelán már ekkor is zetitzi kaolimból készült. Ebből arra is következtethetnénk, hogy Stinglnek fáradozásai ellenére sem sikerült a herendi kaolimból olyan minőségű porcelánt előállítani, mely a jóminőségű cseh és bécsi porcelánnal megállta volna a versenyt. A másik alternatíva szerint Fischer eljárásai miatt Stingl nem árulta el „arkánumát”, és így nem sikerült az általa kikísérletezett porcelán-massza előállítása. Ez utóbbi következtetés valószínűbb, mert Stingl távozása után Fischer Mayertől próbálja kipuhatolni a keverék arányait. Azonban minden hasztalan, mert Mayernek is csak úgy sikerül megfelelő masszát előállítani, ha az alapanyag közé zetitzi kaolint kevernek.

Említettük, hogy míg Fischer vállalkozó volt, Stingl fáradhatatlan kísérletező, akinek intenciói szerint indult meg — Takács Endre levéltáros adatai szerint — 1839 tavaszán Herenden a porcelángyártás. A feltaláló és gyáros tarthatatlan viszonya azonban nem tette lehetővé annak az elképzelésnek az érvényesülését, hogy Herenden olyan porcelánt készítsenek, melynek alapanyagát hazai földek keveréke alkossa. Ezért Stingl 11 éves klsérletsorozata nem vezetett arra az eredményre, melyet készítménye és áldatlan küzdelmei miatt kétségtelenül



5. A herendi gyár égését ábrázoló tál

megérdemelt volna. Fischer is érezte, hogy Herend csak azzal válhat a nagy nyugat-európai és cseh gyárak méltó versenytársává, ha nem az ezek által használt, hanem a hazai földből nyert alapanyagot használja fel készítményei céljaira. Ezért hangoztatta, — minden realitással ellentétben —, hogy készítményeihez hazai alapanyagokat használ. Továbbra is kérdés kettőjük viszonylatában, hogy a herendi gyár létrehozásában szerepük, jelentőségük miben különbözött egymástól, a feltaláló elérte-e célját, vagy csak pusztán a lehetőség megcsillantásával és állandó ébrentartásával ösztönözte arra a vállalkozót, hogy meglássa és felismerje a gyáralapítás lehetőségét, szükségességét. És fordítva: a vállalkozó mohósága és a feltalálólal szembeni érzéketlensége idézte-e elő azt a furcsa, paradox helyzetet, hogy a gyárat létrehozó szándékok és gondolatok megvalósulását objektív okok tették a fentiekhez hasonlóvá. Ezek olyan további kérdések, melyekre csak a következő évek kutatásai adhatnak választ. Annyi azonban bizonyos, hogy

a herendi gyár Fischer első éveiben — ugyanúgy mint Stingl alatt — a bécsi gyár készítményeit tekintette közvetlen példaképének. A bécsi biedermeier világát és formai reminiscenciáit sejtető, érzékeltető első herendi készítmények ennek a koncepciónak porcelánba merevedett kifejezői.

A gyár 1840. július 28-a előtti készítményei közül sajnos egyetlen hiteles példány sem maradt ránk. A gyár nagy 1843-as égése miatt a korai évek készítményeinek nagy része megsemmisült. Ezért a következők szerettől sem várhatunk meglepő eredményeket. Pedig ezeknek a későbbiekkel való egybevetéséből világosan kiderülne, mi történt Herenden 1839 tavasza és 1840. július 28-a között.

Akárhogy is történt, a herendi porcelán életképesnek bizonyult. Készítményei iránt mindmáig nagy az érdeklődés hazánkban és Európa-szerte a gyűjtők és a közönség széles rétegeiben.

Katona Imre

JEGYZETEK

¹ Az adatokat Nagybáki Péter bocsátotta rendelkezésemre.

² *Ila Bálint-Kovács József: Veszprém megye helytörténeti lexikona.* Akad. Kiad. Bp. 1964. 306–308. l. A német telepések szétszóródása után 1718-ban a földesúr Szabó János szabadonak adja ki betelepítésre, 20 gazdát kell telepitnie a privilégiumban foglalt feltételek mellett. Ekkor szállják meg Besztercebánya környékéről, valamint Pozsony és Nyitra megyéből érkező szlovák jövevények. Az 1760. évi szerződés hatályátalanítja az útjelpek kontraktusaiban előírt kilenced fizetési kötelezettségeit. Ennek hatására újabb szlovák jövevényekkel töltődik fel a község.

³ *Tasnádiné Marik Klára: A XIX. századi magyar kerámia néhány problémája.* Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei III–IV. (1959) 187. l.

⁴ *Vályi András: Magyarországnak leírása.* Budán 1799. II. 162.

⁵ *Rév helyi Elemér: A tatai Majolika története.* Bp. 1941.

⁶ *Tasnádiné: i. m. 188. l.*

⁷ *Mihalik Sándor: Stingl Vince herendi kerámiaműhelye.* A Veszprém megyei Múzeumok Közleményei. I. (1963) 221–229. l. — *Molnár László: A Herendi Porcelángyár a reformkorban.* A Veszprém megyei Múzeumok Közleményei I. (1963) 231–243. l.

⁸ *Iparművészeti Múzeum lt. 53. 112. l.*

⁹ *Ruzicska Ilona: A herendi porcelán.* Bp. 1938. 73–75. l.

¹⁰ Világ 1841. február 13.

¹¹ *Mihalik Sándor: A városi régi kerámia.* Folia Archeologica 1955. (VII.) 193–211. l.

¹² *Molnár: i. m.*

¹³ *Pesti Hírlap* 1842. február 3. 80–81. l. (114. sz.) Az egyébként érdekes, és mindaddig nem ismert tudósítást, szörül-szóra közlő tesszük:

Herend Veszprém megyei helység közelében már ezelőtt 14 évvel porcellán-anyag fedezettett föl, 's azóta szüntelen tetteket kísérletek porcellán készítésére, de ezek 11 év lefolyta alatt csak tökéletlen sárga szürke színű idomtalan 's holyagos anyagu készítményekre vezetett. Ha tekintetbe vesszük, hogy itt egy földnem magában a' helységben, két jegedék kőnem innét egy óra negyednyire, más két anyagnem egy órányira, továbbá egy más földnem ismét Fejér-bányavirág pedig Vas és Soprony megyékben találkozik; ha tekintetbe vesszük, hogy itt a' tűzfának, mely e' műterméknél főképp szükséges, ölt 5 vfton vehetni, 's hogy az építési szerek szintén nagyon jutányos áron kaphatni, például 1000 d táglát 9 vfton, egy mérő meszet 24 vfton; ha továbbá, egy itteni gyárnak hasznait felhozni akarván, nem feledjük, hogy kies tájon 's hazánk egyik legélénkebb országútja melletti fekvésénél fogva helyben is tetemes áru-kelesre számíthat; 's egyéb kedvező körülményeket nem is említünk; valóban sajnos lenne, ha mi mind ezek mellett mégis, más országok példájára, melyek porcellán-készítésre szinte csak nyersanyaggal bírnak, e' részben kielégítő készítményeket nem volnánk képesek előállítani. — A természet dús ugyan adományokban, 's bőségszarvát mindenütt kiönté felettünk; de ezek schol sem élvezhetők azonnal; 's ez által csak javunkat kívánta, mert munkáság- 's szorgalomra serkent bennünket; a' nyers anyagot, melyet nyújt, munkás kezeknek kell megtisztítani, s fészített erőnek megvizsgálni, felhívni a' találékony észet, hogy a' másunnan szerzett anyagot szinte alkalmassá tegye, s mindkettőt összekösse, mert csak így élvezhetjük azon örömet, hogy a' kemény kő egy, tarka színekkel s arannyal ékesített áltatszó edénnyé változzék, 's a' természetől vett szikrát adó keménységét ismét visszanyerje. Az olvasztókemencének, mely a' kődarabot hiány és foitnéklü kiadja, még a' színek jóságát, a' festés tisztaságát 's a' simítókemence pontos és el nem mulasztható szemeltartás által elérhető igazi kiégetését kell bevárnia; ez ismét ugy a' munkásoknál, mint az edény-

darabokban s ezekhez szükséges minták 's tokokban szigorú pontosságát kíván, valamint az anyagok kellő keverésében ismét a' malmok pontos működése, ezt pedig a' kölyű föltételezi, mi ismét a' hengerítő 's az iszapok elégséges felolvasztásától függ; mindezeket pedig az építés pontos minőségének és még sok egyéb ismerek — 's készületeknek kell megelőzni. Igen természetes tehát, hogy a' megye rendinek éveken át táplált 's mindig élénkebbé vált azon óhajata, miszerint egy porcellángyár létrejöttét szerették volna szemlélni, gyakorlati ismeretekkel 's a' szükséges segédmódokkal bíró egyed hiánya miatt sokáig nem teljesült. — A' mostani tulajdonos Fischer Móríz Tatából három év óta a' legnagyobb nehézségeket legyőzve, tetemes adatok mellett nagy költséggel felépíté a' jelenleg itt létező porcellángyárt, tágas épületében egy ugynevezett kármás száz kemencével, hol az épület folytonos nagybottásán kívül még két kemence nem sokára be fog vezetetni. A' gyárban valódi porcellánedényt készít, mely valamint kitűnő tűz edzettsége, átlátszósága és tartósságára nézve e' nemű külföldi készítményeknek mit sem enged: ugy szépsége, külső alakja 's tiszta felhészgére nézve is megfelel a' műértők kívánatainak; készíti továbbá a' tűzbiztos téglák azon nemét is, melyek a' legújabb nalinka st. eff. készületeknél Magyarországon a' leg jobb sikerrel alkalmaztatnak; holott ezeket előbb Bécsből kellett hozatni, ... — Ki most, a' gyárt 's készítményeit megtekinti, látja mikint ott közönséges munkásoknak kiknek legnagyobb része helybeli lakásokból áll, egész esztendőn át foglalatosság ajánlkozik, mi által nem csak mindennapi kenyerőket megkereshetik, hanem egyszersmind alkalmunk van gyermekeiket az ipar egyik legjelesebb ágára taníttatni, 's abban kiképezthetni, mikint ott az ugynevezett gyár-művészek és festészek stb. értelmességének kifejtéséről olvasó-egyesület alapítása által, mely egyébiránt a' lelkészektől 's a' környék műveltebb osztályaihoz tartozó más egyedeket is tagjai közt számllja, gondoskodva van, 's ezen kívül még több más intézkedéseket is figyelemre méltat, az meg fog győződni, hogy a' vállalkozó nem csupán haszonérdekből, hanem, Veszprém megye rendi, különösen pedig közösen tisztelt Szoldos Ignác ur által buzditva, nemzeti buzgó ügyekzetből indult ki; minthogy pedig illy költséges vállalat egyedül készítményeinek elkelése által tarthatja fen magát, teljes bizodalommal reméli, a' vállalkozó, hogy a' tisztelt közönség iránta részvételt viseltetni, 's Magyarország első tökéletes porcellán-készítményeire nézve nemzeti buzgalmat elnézéssel párosítani fogja.

¹⁴ *Tasnádiné: i. m. 190. l.*

¹⁵ *Jelenkor* 1842.

¹⁶ Természetan az alkalmazott mathesissal egyesülve, A haladás jelen lépésője szerint nyilvános tanításaira szintűgy, mint magányos tanulásra kézikönyvűl dolgozta *Tarcsy Lajos*, magyar t. t. lev. tag. 's a' pápai ref. főiskolában természetan 's természetrajz professzora. I. köt. Pápan, a' ref. főiskola' betűivel, Szilárdy Károly által 1838 n. 8. Ism. Figyelmező, 1840. 13. sz. I. 57. l.

¹⁷ 1842. 668. l.

¹⁸ Vö. 26. sz. jegyzettel.

¹⁹ *Katona I.: Habán emlékek Vas megyében.* Kézirat.

²⁰ *Katona Imre: Fertőd Haydn századában.* Zenetudományi tanulmányok. VIII. Haydn Emlékére. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Akad. Kiad. 1960. 694. l.

²¹ *Katona I.: Egy nyugat-magyarországi fajansz-manufaktura terve a XVIII. század második felében.* Vas Megyei Múzeumok Évkönyve 1965. 237–258. l.

²² *Mihalik Sándor: Régi magyar művészi kerámiagyártás.* Folia Archeologica XVI. 1964. 228–229. l.

²³ *Vályi: i. m. II. 162. l.*

²⁴ Tarczy: i. m. I. 56. l.

²⁵ Becher: Nürische Weisheit... p. 51. Az adatot idézi: Theater Zeitung 1821. p. 127. — Morgenblatt 1816. Nro 162. — Tud. Gyűjt. 1822. XI. 85. l.

²⁶ A porcellánt Magyar, Magyarországon találta fel (Irta: Pap Gábor) Hasznos Mulatságok 1837. júl. 12. (4. füzet) II. félév 30–31. l.

²⁷ i. m. 30. l. „... Stingl Vince Herendi kőedénygyáros... a ki a bécsi porcellán gyártól Magyarországra lejöven...” — olvashatunk egyebek mellett.

²⁸ X. 44–52. — Ugyancsak a porcelán készítéséről értekezik: Hasznos Mulatságok 1827. II. félév 179–183. l.

²⁹ Fényes: i. m. III. 43. l.

³⁰ Figyelmező 1839. 472, 493, 636. l.

³¹ Tarczy: i. m. I. 57–58. l.

³² Lásd 26. sz. jegyzetet!

³³ Tarczy: i. m. I. 56. l.

³⁴ Pongrácz József: Jókai Pápa. Pápa 1942.

³⁵ Uo.

³⁶ Nemzeti Újság 1843. nov. 15. (148. sz.)

³⁷ Társalkodó 1842. 296. l.

³⁸ Bloch Móricz Tarczy: Természettan c. könyvének II. kötetében, az előfizetők névsorában a „természettant hallgató urak” között szerepel. (II. köt. 367. l.)

³⁹ A' Sidókról. Irta Bloch Móricz. Trattner-Károlyi nyomtatása. 840. Ism. Tud. Gyűjt. 1840. VIII. 128. l.

⁴⁰ Nemzeti Újság 1840. máj. 6.

⁴¹ Hasznos Mulatságok 1840. nov. 11. (39. sz.) 150. l.

ÖSSZEFOGLALÓ

A közvélemény még mindig úgy tudja, hogy a herendi porcelángyárat Fischer Mór alapította 1839-ben. Noha az utóbbi időben több olyan tanulmány látott napvilágot, mely ezt az álláspontot vitatta, — még mindig makacsul tartja magát a gyáralapítás 1839-es évszáma.

Ez nem utolsó sorban annak tulajdonítható, hogy mindmáig sok vonatkozásban tisztázatlan a gyár létrehozásában közreműködő Stingl Vince tevékenysége és Herend története a gyár alapítását megelőző évtizedekben, években. Nem először merül fel a kérdés, mit csinált Stingl Herenden 1825 és 1839 között. Tevékenységét ebből az időszakból ugyanis csak néhány hiteles alkotás dokumentálja. Működésére, tevékenységére, sajnos csak foglalkozásának néhány megjelöléséből következtethetünk. Ezek egyértelműen azt bizonyítják, hogy a Herenden 1825-ben letelepedett Stingl közönséges fazekas volt. Megerősíti ezt a feltételezést egy 1837-ből származó adatunk is, mely szerint Stingl Vince ugyanolyan fazekas volt, mint azok, akik ebben az időben a Herend melletti Szentgálon, Veszprémben és a megye más falvaiban tevékenykedtek. Egy 1828-ból származó adat szerint Stingl ekkor már kőedényt készített. Míg az egyszerű fazekasárú a lakosság széles rétegeit kitevő falusiak közvetlen szükségleteit szolgálták, — a keménycserépárú a tehetősebb városi lakosság használati és díszedényei voltak. Az ezeket az edényeket igénylő városi lakosság egy-egy megyének csak szűkebb rétegét jelentette. Ezért a keménycserép-készítő áruja értékesítése miatt más városokban, köztük Pesten és Budán igyekszik lerakatokat létesíteni. Stinglnek ilyen lerakata nem volt, s ez is arra mutat, hogy a keménycserép-készítés mellett lokálisan terjeszthető fazekasárú készítésével is foglal-

kozott. Adataink szerint 1828 döntő változást eredményez a kisméretű és szűkös anyagi körülményekkel viaskodó műhely és tulajdonosa életében.

Stingl ekkor kezdi el a herendi kaolinföldből előállítható porcelángyártási kísérleteit. Kísérletei elhúzódtásáról korabeli adataink is tanúskodnak. Ezek szerint 1837-ig mindössze két égetéspróbára került sor. Az égetéspróbák és egyáltalán a kísérletek elhúzódtását azzal magyarázhatjuk, hogy még 1837. július 12-én sem volt olyan kemencéje, melyben megfelelő porcelánt égethetett volna. Ekkor merül fel benne első ízben egy osztott kemence felállításának szükségessége. Nem tudjuk, hogy e kemence felállítására melyik évben került sor, azonban két olyan támpontunk is van, melyek segítségével a kemence felállítását 1837 és 1839 közé tehetjük.

Az adatokból, korabeli forrásokból nemcsak Stingl alakja bontakozik ki érdekesen, hanem azok a küzdelmek is, melyek a herendi porcelángyár létesítését megelőzték. Az eddigi irodalom szerint Stingl volt az, akiben a kaolin-import lehetősége először felvetődött. Ma már tudjuk, hogy Stingl nem vállalkozó, hanem feltaláló volt, akinek találmánya azonban a körülmények szerencsétlen alakulása következtében nem valósulhatott meg maradéktalanul. Mindenesetre ő volt az, aki személyes ambícióival felhívta Fischer figyelmét a gyáralapítás lehetőségeire. Viszont Fischer érdeme, hogy a lehetőségeket valósággá alakította.

Stingl bécsi iskolázottsága a korai herendi tárgyakon jól megfigyelhető. Csak később, Stingl távozása után fordul Fischer érdeklődése Bécsen kívül más nyugat-európai és cseh porcelángyárak készítményei és stílusalakulásai felé.

Nem nagy a XVIII. századi erdélyi művészeink száma, de érdemük annál több: nyomasztó politikai és gazdasági viszonyok közt, támogatás nélkül, az úttörők reménytelen sorsát vállalva léptek művészi pályára. Bikfalvi Koréh Zsigmondról a Tudományos Gyűjteményben első cikket író G. R. T. S. még 1828-ban is elkeseredéssel tárja fel a művészek helyzetét Egynehány megholt magyar képműről címen. „Mert nem tagadhatom le, több, szinte éhenhalással küzdő polgártársaim eránt való nagy csodálkozást, kik is természeti hajlandóságuktól ösztönözött minden segedelem, remény és pártfogás nélkül, sőt sokszor készakarva tett akadályok mellett is, felserdült talentumuk tökéletesítése és élelmek keresése végett, butyorukat kiűzötték módjára hátukra vevén, külföldre vándorolnak és ott a világ lehiresebb művészeivel, hazájuk díszére jó előmenetellel pályát futni merészelnék.”¹ Majd később így folytatja: „Amennyire csak lehetséges egész igyekezettel kívántam ezen művészünknek nevezetesebb történeteit megtudni, de minden fáradozásaim, tudakozásaim által is (nyomtatásban tudtommal sehol sincs emlékezet róla), csak a következő jegyzeteket nyerhettem, melyek hiányosak ugyan a dolog tökéletes kimerítésére, de egy méltó magyar emlékeztetőre elégségesek.”²

Bikfalvi Koréh Zsigmond életrajzi adatai mindmáig rendkívül hiányosak. A fenti cikk megjelenésének évétől, 1828-tól, alig írtak róla újat, eltekintve a Művészet

néhány Kazinczy levelezéséből származó cikkétől³ s Bíró Béla írásától az Erdélyi Helikon 1843-as évfolyamában.⁴ A lexikonok megemlítik ugyan a nevét, de egymástól veszik át a gyér és olykor téves adatokat.⁵ 1761-ben Bikfalván, Háromszék megyében született „szabad székely református szülőktől.” Atyja egy katonaállítás alkalmával „bévonta volt magát Oláhországba.” De sok bujdosás után visszatérve a székely hadseregbe állott. Ezekután Zsigmond fiát 1771-ben az enyedi kollégiumba adta. „Szép tehetsége még gyermekkorában kitetszett, és különös hajlandóságot érezvén a rajzoláshoz festegetett... ezenkívül más tudományokban is dicséretes előmeneteleket tett. Így lett, hogy elvégezvén tanulása folyamataját a német classis rendes tanítójává leve.”⁶

Első ismert pasztell képe e korszakából való, melyet 1787-ben „Koréh Zsigmond tógátus diák készített” a lelteri feljegyzés szerint.⁷ Az 1848–49-es szabadságharc idején eltűnt, 1900-ban került újra elő. Horiát és Cloșcát, az 1784-es erdélyi parasztfölkelés vezetőit ábrázolja. Előbbi megsérült, utóbbi egészen látható. Az orr és a szem rajza magán viseli a kezdő művészek szokásos hibáit. Ekkor még különösebb rajzi kiképzést nem kapott. Horia és Cloșca ábrázolását összehasonlítva más róluk készült arcképekkel, jól jellemzetteknek találjuk: erő, elszántság sugárzik róluk. A festő bátorságára vall, hogy a nemes urak és később a Habsburg udvar által elítélt paraszttvezéreket meg merte rajzolni, három évvel



1. Bikfalvi Koréh Zsigmond: Horia és Cloșca arcképe



2. Bikfalvi Koréh Zsigmond: Br. Laudon Gedeon tábornok arcképe

kivégzésük után. Feltehető, hogy más képről rajzolta portréjukat, mert nem valószínű, hogy személyesen ismerte volna őket. A különös csak az, hogy a történelemkönyvekben rendszerint mindhárom felkelő vezért szokták közölni — Horia, Cloșca és Crișan (1. kép) — az ő képén azonban csak az első kettő szerepel. Az eredeti Koréh kép 1935-ben a Román Akadémia kiállítására került. A nagyenyedi Könyvtárban ma csak egy fényképmásolat van.

Pályafutására vonatkozó további gyér adat szerint tekintettel arra, hogy a tanítás nem tudta lekötni, különösen nyelvekkel foglalkozott, kitűnően megtanult németül és olaszul, jártas volt az irodalomban, életének egyik célja a magyar színművészet felvirágoztatása volt. Különösen Pesten foglalkozott ezzel a gondolatokkal, mikor 1788 és 89 között ott tartózkodott.⁸

Pesten kap kedvet drámák fordításához, de első munkája Kotzebue művének fordítása, — Embergyűllölés és megbánás — már Bécsben jelenik meg 1790-ben, amit 1799-ben Debrecenben, 1803-ban Kolozsvárt adtak elő először.⁹ Majd az előbbi mű folytatását fordítja Nemes hazugság címen egyfelvonású Néző—Játékban.¹⁰ „Melyet látván az első résznek fordítója, mintegy kötelesnek érzette lenni magát arra, hogy a folytatását is, azoknak kedvéért, kik előtt az első rész legalább unalmas nem volt, magyarra fordítja; aminthogy már fordította is, amely rövid időn található léssen Pesten a

könyvtárosoknál, ezután Kolozsvárt a volt Belső Király utcában.”¹¹ De fordít olaszból is¹² s nem egy kéziratok műve szerepelt a magyar színészek műsorán. Egykorú színházi zsebkönyvekben és színlapokon gyakran találkozzunk fordításaisal s még a Vasárnapi Újság egyik 1857-es száma is arról értesít, hogy az „ez évben előadott eredeti darabok”¹³ szerzői közt Koréh Zsigmond is kitűnt.

Pesten majd Bécsben a Hadi és más nevezetes történetek szerkesztői — Görög Demeter és Kerekes Sámuel — buzdítják az irodalomban való továbbmunkálkodásra, de ugyancsak az ő megbízásukból készít néhány portrét lapjuk számára.¹⁴ Ekkor már határozottan „tudottá vált benne”, hogy művészi pályára született, s rendszeres tanulmányokat kell végeznie. Ezt pedig abban az időben csak a Mária Terézia korában naggyá lett császárvárosban, Bécsben tehetette. „Talentumát tökéletesíteni akarván Bécsbe ment, hogy szorgalmasan igyekezete által a Magyar Kultúra ezen ágának is díszére lehessen.”¹⁵ Tehát nem a „sanyarú sors”¹⁶ vitte Bécsbe, hanem művészi becsvágya, melyért a biztos tanítói állását is otthagytta.

Tanulmányai folytatására mint Erdély szülőtte, szűkebb hazája útján kapott anyagi segítséget. Bánffy György erdélyi gubernátor ajánlásával kérvényt adott be az 1790—91-i országgyűléshez, hangsúlyozva benne, hogy „inkább édes hazám fiainak, mint más idegeneknek lehetnék szolgálatjára.”¹⁷ Kérvényében két évi bécsi stipendiumot kért, utána pedig egy olaszországi út költségeinek adományozását. A rendek pártolólág terjesztették II. Lipót elé a folyamondványt, s a király Teleki Sámuel gr. erdélyi kancellár — a marosvásárhelyi híres Teleki-téka alapítójának — javaslatára évi 180 Ft segélyt engedélyezett Koréh számára. Kutatásaim alapján ellentétben Fleischer Gyula Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián c. könyvével¹⁸ nem 1787-ben került Bécsbe, hanem 1789-ben.¹⁹ A Hadik generálisról készített portréjának dátuma —1789— megegyezik a Bíró Béla állítását, hogy 1891-ben jutott volna Bécsbe.

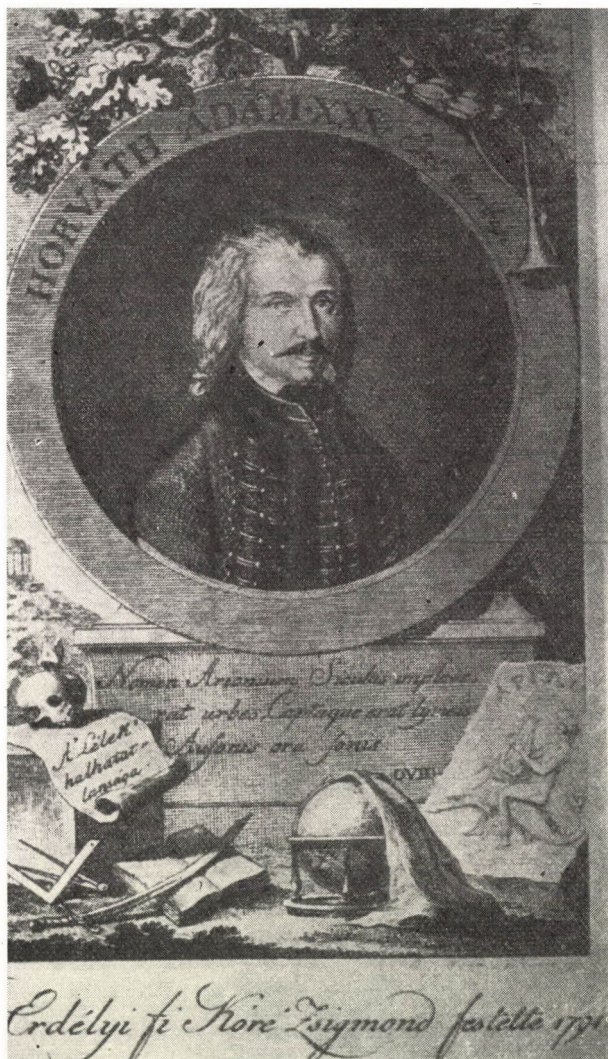
Hadik András (1710—1790) az osztrák örökösödési, majd a hétéves háború legendás híré tábornokának életmű mellképét (2.kép), aki 1764—68 között Erdély kormányzója is volt, nagy gonddal, aprólékos részletezéssel festette. Sajnos az eredeti képet nem ismerjük, csak a róla készített rézmetszetet Quirin Márk (1753—1811) keze munkáját. (A Hadi és más nevezetes történetek c. folyóirat számára.)²⁰ Jellemző, hogy legtöbben, akik Koréhról írtak, így Bíró József, Bíró Béla stb. mint kiváló rézmetszőt említik Koréht, holott világosan olvasható, hogy „Bikfalvi Koréh, írta, Márk metszette.” Koréh érdeme a karakteres rajz, amit a rézmetsző hűségesen követ. A kor szokásához híven különböző jelképekkel, felirattal látta el a kör alakú keretbe foglalt és kétéjú sas által tartott képet. Felirata: „Róm. S. Bir. Gróf Hadik András főhadí vezér. Alul a sas lábánál: „Vitéz vezérünk — Nagy Díszé 's Bástyája Hazánkknak” (Pétzeli Henr.)

Míg a Hadik-képen olvasható a rajzoló és metsző neve is, Laudon tábornok portréján (3. kép) csak a metsző neve található. Koréh stílusára emlékeztet a hangsúlyos fényárnyék hatás, amely plasztikusan emeli ki az arc jellegzetes vonásait, a ruha és copf részletező pontossága. Az osztrák örökösödési és a hétéves háborúban, majd az osztrák—török háborúban szereplő Laudon tábornok portréja 1790-ben Bécsben készült ugyancsak a Hadi és más nevezetes történetek c. újság számára,²¹ amikor Koréh Bécsben tartózkodott.

Eddigi műveitől eltérő témát dolgozott fel a Magyar Hírmondó Bécsben megjelenő folyóirat számára, amit 1790-ben rajzolt, ugyanabban az évben Mailár rézbe is metszette, de csak 1792-ben közzölték a folyóirat mellékleteként.²² A kép címe: Magyar kis-asszony nemzeti köntösben. Franciául is odaírták: Costume nationale d'une Demoiselle Hongroise. Egy kastély előterében áll a finoman megrajzolt és utólag halvány színekkel kifestett, teljes alakban ábrázolt, hosszú kesztyűjét húzó fiatal hölgy. A II. József halála utáni nemzeti felbuzdulás szellemét sugározza, mintegy buzdítja a nemes kisasszonyokat az általa oly pontosan bemutatott hazai

öltözet viselésére. Erről és korábbi ismertetett portréiról megállapíthatjuk a bécsi Akadémia hatását. Ki volt tanára, nem tudjuk. Talán Heinrich Füger, aki már 1783 óta működött és tanított. Az akadémiai oktatás elég jó lehetett abban az időben, amit az intézetet látogató ifjúság nagy száma is bizonyít. Koréh néhány műve tanúsága szerint alapos és elmélyült tanulmányokat végzett Bécsben. Az irodalommal való foglalkozást abbahagyva a stipendiumból és az ott megforduló magyarok portréinak megfestéséből élt.

Pálóczi Horváth Ádámnak, a kor nagynevű költőjének, sokoldalú tudósának és közéleti emberének arcképet olajjal festette meg, (4. kép) de csak a Kazinczy Ferenc által készített rézmetszetet ismerjük.²³ Mint festőről, először Földi János emlékezik 1791. június 4-i, Szatmárról keltezett levelében.²⁴ Kérdést intéz a Bécsben tartózkodó Kazinczyhoz, hogy „Koréh Zsigmond, aki Horváth Ádámot lefestette nem tudom micsoda ember?” Sajnos a levélre adott választ nem ismerjük, de egy másik Kazinczy levélből megtudunk egyetmást a képre vonatkozólag. „Majd kiugrottam a bőrömből, midőn ma egy bécsi levelet kaptam és képedet benne leltem” — írja Horváthnak.²⁵ A bécsi rézmetsző Mansfeld ugyanis „pro correctura” leküldötte Kazinczynak a rajzot Regmecre. Főleg a kép ornamentikájának örült nagyon, mert azt egészen úgy készítette el a metsző, amint meghagyta, sőt meg is rajzolta.



3. Bikfalvi Koréh Zsigmond: Pálóczi Horváth Ádám arcképe. 1791



4. Bikfalvi Koréh Zsigmond: Hadik András tábornok arcképe

A képről magáról így ír Kazinczy: „Ha egészen eltá-lalta e képedet, azt mások ítélik meg: elég az, hogy én ebben is reád ismerek, bátorkodom állítani, hogy ez tökéletesen hasonlít a Koréh Zsigmond festésére. Aki gáncsolni fogja, gáncsolja Koréht, a festőt, ne pedig a rézmetszőt.” Kazinczy tényleg korrigált is egyet s mást a rajzon és pedig nemcsak a mente pitykegombjain, hanem a karon is, mert az szerinte, „felette nagy és alant van hagyva.”²⁶ Pálóczi Horváth Ádám külsejéről Kazinczy tájékoztat először 1789-ben első találkozásuk után, amikor is így ír: „Igen sokat hasonlítanak lineamentumi (vonásai) kivált fekvő homloka s nyerges orra IV. Henriknek Rubens által festett és Janinet által rézbe metszett képéhez, csak hogy ő ifjabb, mint a király akkor vala mikor lefestetett. Igen fekete szálas bajusza elfödi száját, hajai pedig, — melyek természetből göndörök, mind oldalról, mind copf gyanánt hátul csombók módon vannak megkötve; veres paszomántos nadrághoz egy tengerszínű rövid mentét vesz, s egy kalpag formára metszett nyusztos és veres bársonyú süveget.”²⁷ Kazinczynak ez a leírása sokban hozzásegít, hogy magunk elé képzeljük az eredeti Koréh kép színeit.



5. Bikfalvi Koréh Zsigmond: Pataki Sámuel protomedikus arcképe

Jellemző a korabeli viszonyokra, hogy a rézmetsző 12 aranyat kapott²⁸ munkájáért, ugyanakkor Koréh sokkal kevesebbet, hiszen átlag 4 aranyat fizettek egy képéért. Ráadásul e képpel kapcsolatban a rézmetsző nevét említik később is, sőt ma is előfordul ez a pontatlanság. Holott Kazinczy világosan a metszet alá íratta, hogy „Erdélyi Koréh Zsigmond festette 1791-ben.” A metszet egyébként a XVIII. századi szokásnak megfelelően túlsúlyolt ornamentikájú. Az irodalmi érdeklődés, az egyén működési körét magyarázó dolgoknak olyan túltengése ez, hogy az arckép művészi értéke eltörlődött mellette. Ez volt a kor irányzata, ízlése, mely szimbólumaival mindent meg akart magyarázni, azt hitte, hogy a metszet értékét és az ábrázolt személy jelentőségét is ez emeli. A tárgyilagosság kedvéért megjegyezzük, hogy kultúrtörténeti szempontból nem érdektelen ez a bemutatás. Hiszen Horváth esetében pl. sokoldalú munkájának ismertetése írásban több oldalra terjedne. Kazinczy, aki maga tervezte az ornamentikát, a következőket írja: „Tölgyfán függ a felkoszorúzott kürt és lant, jele annak, hogy Epicum Carmenben szerencsésen találd pályádat.” (Ebben az időben már országos nevet szerzett Horváth Hunniás c. eposzával, melyet Hunyadi Jánosról írt.) „Egy kőre bas relief módjára vagy on vivve a delfinen nyargaló Árion, titkos jelentője nevednek;” (Arion nevet Kazinczy adta Horváthnak. Ez nemcsak költői, hanem szabadkőműves neve is volt.) „Ott van a félig befedett csillagos mennygolyóbis:

részint annak, hogy asztronómiai poémát írtál... Ott a könyvön a kard, akár annak jeléül, hogy scriptor is vagy, banderista... Ott a cirkalom és a szegméről, mert matematikus vagy, ... Ott a kubus és rajta a Lélek halhatatlanságának szimbóluma és volumenje...” A koponyán levő pillangó talán a röpke lét szimbóluma? Erre nem kapunk magyarázatot. „Ott végre a templom honoris, mely nevedet megholtad után elfogadta.”²⁹

Koréhnek talán legjelentékenyebb műve s eddig egyetlen eredetiben megmaradt olajképe Pataki Sámuel kolozsvári protomedikust ábrázolja, akit szintén Bécsben festett le. A portré a Mária Terézia udvarában kialakult ünnepélyes, de életeli arcképtípushoz tartozik. Szerencsére jó állapotban maradt fenn Kolozsvárott.³⁰ Első pillanatra is szembeötlő rajta a rokokó parókával keretelt karakteres arc. A szem, orr, száj vonala különösen sikerült, s világosan szemlélteti azt a haladást, amit első képe óta megtett. Az egykori öltözet részleteit is nagy gondnal dolgozta ki, különösen a zsabót, a nyakkendő. Viszont a zakót összefogottan ábrázolja. Pataki — feljegyzése szerint — már bécsi egyetemista korában sokat és elmélyülten tanult. Erre utal a művész, amikor lúdtollal és papírral a kezében örökíti meg az ifjút. Kővári László kiváló erdélyi történetíró szerint: „Szép észtehetség és finom társalgó. Feltaláltván a himlőoltás, Bécsbe ment, betanulta s azt behozta Erdélybe... s ő volt az első főorvos, ki a főkormányzók üléseiben kezdé előadásait.”³¹ (5. kép)

A lefestett egyén jellemzésére fontosnak tartja Koréh a kéz karakteres ábrázolását is, ami nem egy kortárs portréről hiányzik, vagy mert nem tartotta fontosnak a művész, vagy tehetsége nem volt annak megörökítésére. Mindez azt bizonyítja, hogy az átlagnál művészebb portréábrázolást látunk. A képről leolvasható barátságos, meleg tekintetű ifjú nagy elragadtatással ír erről az arcképéről 1792-ben a Kolozsvárott tartózkodó édesapjának: „A képemet már lefestették és mindenek azt mondják, hogy jobban tellyességgel nem lehetne csinálni mint amint van. Katona úr ígérte, hogy leviszi magával Budára és ott általadja az attya úrnak, hogy szolgáltatassa az Édes Atyám Uramék kezébe. Éppenolyan öltözetben amint mindennap szoktam járni festtettem le magamat. Négy aranyért festett Koréh Zsigmond.”³² Viszonylag kis összeg ez. A nehéz anyagi gondok között élő művész bizonyítva több megrendeléshez jutott így hozzá. Sajnos nem sokáig.

A Magyar Hírmondó 1793-ban egyik híradásában arról számol be, hogy az „Erdélyből származó bikfalvi Koréh Zsigmond az itteni nagy ispotályból, ebből az idegeneknek is közönséges menedékhelyéből költözte el az örökkévalóságra. Az történe ezen érdemes hazánkfíával is, ami már sok szegényebb sorsú ifjakon megesett, hogy tudniillik minekutána nem kevés sanyarkodásokkal egybekötött szíves törekedéseik után olly tökéletességeket szerettek magoknak, melyeknek édes gyümölcseit szintén elkezdték már szedni: akkor kénytelenítették itthagyni a világot. A rajzolásnak és ábrázatfestésnek szép mesterségét annyira vitte már a megholt, hogy amihez addig idegenek által juthatott Erdély: azt ezentúl Hazánkfíának kezeiből nyerhette volna.”³³

Valóban Koréh Zsigmond egyszerű közkatonája a XVIII. sz. végén kibontakozó erdélyi magyar festészetnek. Azok közül való, akiknek az úttörés nehéz feladatát kellett elvégezni, s akiknek emberi és művészi helytállása teremtette meg a múlt század elején kibontakozó valóság hí portéművészetünket. Abban az időben, amikor Ájtai Abod Mihály, Boér Márton és még egy-két művészen kívül alig ismerünk számottevő festőt a reformkor nagy nemzedékéig.

Dr. M. Kiss Pál

¹ G.R.T.S.: Egynehány megholt magyar képiról. Tud. Gyűjtemény 1828. IV. köt. 42–43. l.

² Uo.

³ Művészet 1904. 204. l. Bayer József: Bikfalvi Koréh Zsigmond. Művészet 1908. 242–43. l. Művészet 1912. 75. l.

⁴ Bíró Béla: Bikfalvi Koréh Zsigmond. Erdélyi Helikon 1943. 433–437. l.

⁵ Eber László: Művészeti Lexikon. Bp. 1935. I. köt. 582. l. Thieme–Becker: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Leipzig 1927. XXI. köt. 309–310. l.

⁶ Zádor Anna–Genthon István: Művészeti Lexikon Bp. 1966. II. köt. 684. l.

⁷ Varga Nándor Lajos: Székely képzőművészek s a rájuk vonatkozó irodalom. Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum 50 éves jubileumára. 735. l.

⁸ Pataky Dénes: A magyar rézmetszés története. Bp. 1951. 161. l.

⁹ G.R.T.S.: Egynehány megholt magyar képiról. Tud. Gyűjt. 1828. IV. köt. 42–43. l.

¹⁰ A Horia és Cloșca képére vonatkozó összes adatok a nagyenyedi kollégium könyvtárából származnak. A fénykép leltári száma: 1797.

¹¹ Magyar Kurir 1792 júl. 13. 889. l.

¹² Ferencsi Zoltán: A kolozsvári színészet és színház története. Kolozsvár 1897. 509. l.

¹³ Uo.

¹⁴ Magyar Kurir 1792 júl. 13. 890. l.

¹⁵ Il padre della famiglia. Előadták Pesten 1792 júl. 9.-én. Művészet 1912. 75. l. A Művészet 1904. évfolyamának 203. oldalán említi még két fordítását: Jacques Spleen vagy Jólesett, hogy főbe nem lőttek magamat, és a Családos atya. A Művészet 1912. A Streilitzek.

¹⁶ Vasárnapi Újság 1857. 108. l. A Jegyzet rovatban megjegyzi, hogy mint festő és metsző kitűnő volt.

¹⁷ Művészet 1904. 204. l.

¹⁸ G.R.T.S.: Egynehány megholt magyar képiról. Tud. Gyűjt. 1828. IV. köt. 42–43. l.

¹⁹ Művészet 1912. 75. l.

²⁰ Bíró József: Erdély művészete. Bp. é. n. 155. l.

²¹ Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században. Bp. 1955. 150 és 227. l.

²² Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián. Bp. 1935. Szerinte 1787-ben iratkozott be, 27 éves korában. Ez téves adat, mert 1788-ban töltötte be a 27. életét, mivel a születési ideje 1761.

²³ Kelemen Lajos kiváló erdélyi történész feljegyzéseiből közölte 1942-ben az 1789-es dátumot, amit ő az Erdélyi Múzeumi Egylet levéltárában talált a Koréhra vonatkozó iratok között.

²⁴ Hadi és Más Nevezetes Történetek. Bécs 1789. A metszet a címlap előtt található. Külön is megvan a M. Tört. Képcsarnokban 1673-as levéltári számmal.

²⁵ Uo. Bécs 1790. A címlap előtt.

²⁶ Magyar Hirmondó 1792. I. köt. végére kötve. Továbbá Művészet 1904. 203. l.

²⁷ Pálóczi Horváth Ádám képeről készült rézmetszet nagysága: 115×172 mm. Közölték a következő könyvekben: Fabó Bertalan: A magyar népdal zenei fejlődése. Bp. 1908. Bartha Dénes és Kiss József: Ötödfélszáz énekek. Bp. 1963. A metszet az első oldalon. Keresztury Dezső: A magyar irodalom képeskönyve. Bp. 1956. 126. l. A 334. lapon levő jegyzetben nem említi Koréh nevét, csak a rézmetsző Mannsfeldét.

²⁸ Kazinczy levelei II. köt. 208. l.

²⁹ Uo. II. köt. 281. l.

³⁰ Uo. II. köt. 377. l.

³¹ Uo. I. köt. 1789. nov. 23.

³² Uo. II. köt. 281. l.

³³ Uo. II. köt. 281. l.

³⁴ Eredetileg Tordán volt. 1942-ben Kolozsvárról a Pataki család leszármazottjainál láttam.

³⁵ Kővári László: Erdély nevezetes családjai. Címerekkel és leszármazási táblákkal. Kolozsvár 202. l.

³⁶ Kelemen Lajos közlése 1942-ben az Erdélyi Múzeumi Egylet Levéltárában megtalált adat szerint.

³⁷ Magyar Hirmondó 1793. I. köt. 386–387. l.

DÉSI HUBER, AZ EMBER ÉS A MŰVÉSZ A KORABELI KRITIKAI ÉS MŰVÉSZETI IRODALOM TÜKRÉBEN

Négy éve emlékeztünk meg Dési Huber halálának húszéves évfordulójáról. A megemlékezések újra felvilágították előttünk ennek a megragadó embernek és művésznak még mindig nem eléggé ismert portréját, az Emlékkiállítás pedig életműve iránti kötelességünkre figyelmeztetett. Művészi rangját tekintve helye már jó ideje Nagy István és Derkovits mellett jelöltetett ki, ide emelte őt az elmúlt másfél-két évtized művészeti irodalma,¹ elsősorban az ember és a művész társadalmi felelősségtudatából — olykor a formanyelvől — fakadó közös vagy rokon törekvések alapján. A költő kortársak közül Radnóti Miklós és József Attila neve, sorsa merül fel előttünk, valahányszor az ő nevét halljuk említeni. Számukra is — mint a festő számára — oly szűkösen méretett ki a földi lét tartama, s akik, mint ő, éltek a „rossz világot”, és mindig tudták, „mit kell tenni érte, hogy más legyen”. Ezek az analógiák bármennyire is közelebb visznek bennünket a művész megértéséhez, legalább annyira el is gondolkodtatják a szemlélőt, s most már az eltérések, a jellegzetes különbségek kutatására serkentik. Ezek az önként kínálkozó asszociációk ugyanis éppen arra nem adnak választ, ami mindenfajta művészi vizsgálódás alapvető célja: milyen *sajátos helyet* tölt be a szóban forgó művész kortársai között a társadalmi tudat közvetítésének speciális területén, milyen *különleges* feladat elvégzésére rendeltetett, amit sem egyikük, sem másikuk nem oldhatott meg helyette. A fennálló rend tagadása s ezzel párhuzamosan egy harmonikusabb emberi világ határozott igénye, ha össze is fűzi őket, alkat, származás s számtalan külső-belső tényező művészi fejlődésüknek más és más utat szab, s mindegyikük más és más módon érleli teljessé a formák rendszerében meghúzódó emberi, társadalmi tartalmakat. Az emberről magáról Dési Huber esetében sem feledkezhettünk meg, az ő életsorsa, szüntelen küzdelmei ott állanak az alkotások, az egész életmű mögött, s gyakran szinte széjjelválaszthatatlanul fonódik egybe a kettő, az ember és a művész. Erre az emberre, az életművet röntgenfényvel átvilágító emberre hívják fel a figyelmet Ortutay Gyula szép szavai: „Szegénysége... félelmetesen tiszta, szeplőtelen volt. Ez a szegénység soha meg nem alkudott semmiért, a hívó szocialista munkásnak és alkotónak tisztasága volt ez. Egész művészi pályája a nagy alkotó önnevelő aszkézise, küzdelme volt, állandó birkózás az anyaggal, küzdelem az áhított hibátlan tökélyért. Ő kiküzdötte magát... a munkás-sors mélyeiből az alkotószellem csúcsaira, ha a szegénység és a szocialista hűség osztálya mellett tartotta elveiben is, életének gyakorlatában is.”²

A kutató elme tehát joggal kísérli meg, hogy az adódó párhuzamokkal számot vetve, de tekintetét a jellegzetesre, különlegesre irányítva, az életmű teljességéből, az emberi fejlődés és a szellemi produktum egymásba kulcsolódó egészéből bontsa ki a benne rejlő művészi tartalmakat. Vannak művészek, akiknél a szellemi produktumot kizárólagos fontosságúnak tartjuk, s életútjuk legfeljebb adatokkal színezett kiegészítése művészi pályájuknak. Dési Huber nem ezek közé tartozott. Ő teljes életében önmaga s osztálya igazáért küzdött, annak az osztálynak igazáért, amelynek sorsát, küldetését szívvel

és lélekkel vállalta. S mindezt tette úgy, hogy munkája s küzdelmei során — mint látni fogjuk — hovatovább egy tágabb közösség, a nemzet sorsával is azonosulni tudott. Azok közül való volt, akik — mint Derkovits — másként nem cselekedhettek, s a *közös* sorsot vállalniuk kellett. Ha helyét a két háború közti festészetiünkben ki akarjuk jelölni, erről a *belső* azonosulásról, sorsvállalásról semmi esetre sem feledkezhettünk meg. Az utolsó nyolctíz év alkotásai, mindazok, amelyekben valóban eljutott „az alkotószellem csúcsaira”, félreérthetetlenül s megdöbbentő bizonyossággal vallanak azokról a szétéphetetlen szálakról, amelyek őt e szerencsétlen korszakhoz fűzték. Ez idő tájt s ezekben a művekben tört fel belőle mindaz a sajátos és különleges látomás, amelynek rögzítésére tulajdonképpen hivatott volt. Az állandó szenvedés s az emberi küzdelmek tüzeiben érlelődött önmagát most tudta maradéktalan művészi erővel formává oldani.

Amikor azonban mindezt megállapítjuk, arról sem feledkezhettünk meg, hogy ezek az évek — a harmincas évek közepe, második fele — egy új, friss nemzedék szárnybontásának, érlelődésének is az éveit voltak. Ma már az idők távlatából világosan látjuk, jelenkori festészetiünknek mennyire mostoha sorsú nemzedéke is volt ez. Micsoda visszahúzó erőkkkel kellett megküzdenie, hosszú évek pusztító tüzen s izlésbeli gátakon átverekednie magát! A Népszava műkritikusa már a 34-es KUT-kiállítás kapcsán rezignáltan jegyezi meg: „Mennyire lehangoló az a gondolat, vajon ez a kitűnő nemzedék hogyan, milyen hősiek küzdelmekkel tudja majd megvívni harcát, hogy a benne fejlődő, alakuló művészi hitvallást teljesen kiérlelhessen.”³ Köztudomású, hogy a húszas-harmincas évek festőisége, lírai elengedettsége — bármennyire is nemes hazai hagyományok továbbépítése volt — egy szépen induló s oly korán félbeszakadt fejlődési folyamatot vágott ketté, s gátolt meg teljes kibomlásában. A Nyolcak s a hozzákapcsolódó mozgalmak jelentősége, elhatározó szerepiük festészetiünk történetében ma már elvitathatatlan, s a harmincas évek fiataljai sok tekintetben hozzájuk kapcsolódnak. Fokozatosan, más esetekben mintegy varázsütésre törték át a látványszerűség korlátait, s alkatuktól, temperamentumuktól, képzeletüktől s természetesen a társadalmi hatóerőktől vezéreltetve egy szabadabb, kötetlenebb festői világ megteremtését tűzték ki célul. A lobogó szenvedélynek, a szigorú fegyelemnek, a kísérteties álomnak ez a mélyről feltörő ereje éltette ezt a nemzedéket, igézetes körébe vonva nemegyszer az idősebb nemzedék elhivatott tagjait is.⁴ „Az alkotószellem csúcsaira” lépve Dési Huber is ezeknek az erőknek vonzókörébe került. S mivel ő aztán a művészetet igazán „társadalmi, nemzeti életjelzésnek” tekintette, nemzedéke körében megkülönböztetett helyre tarthat számot. Megítélésénél az ő művészi-emberi tudatossága a szokásosnál nagyobb súllyal esik latba, hiszen képei mögül olyannyiszor állhatatos kitarással, nem szűnő komolysággal tekint ránk az a homo politicus, aki a társadalmat, a benne élő ember világát a maga elevenségében, természetes differenciáltságában igyekezett megragadni.

Ennek a nemzedéknek — így természetesen Dési Hubernek is — sajátos festői értékei nem csupán a két

háború közötti magyar művészet magánügye. Szükségszerűen számolnunk kell a nemes értelemben vett európaiaság ismételen élénk kerülő fogalmával is. Most, a kérdés távolabbról történő megközelítésekor nem a stílusok, irányzatok többé-kevésbé egységes formái jegyeire gondolunk.

Modern művészetről lévén szó, azok sokszínűsége, gazdagsága, a tárgyias és elvonatkoztatott formák kombinációja az egyértelmű kategorizálást nemcsak nehézzé, bizonytalanná teszi, de az európaiság fogalmát sem merítheti ki.⁵ A különféle irányzatok, izmusok mélyén ugyanis — rendelkezzenek mégoly tüntető formai jegyekkel — a huszadik század emberének korlátlan megismerési vágya rejtőzik. Ez a vágy sarkallja őt újabb és újabb szellemi kalandra, önmagának s a világnak az addiginál teljesebbnek vélt feltérképezésére, hogy azután minden egyes véresen komolyra váló kalandból átmentsen valamit, amit a továbbiakban — immár józan tapasztalatként — ismét hasznosítani tud. Mindez az ember és a társadalom, az ember és a természet új, lényegesen új viszonyát, kapcsolatát tételezi fel. Az egységnek, a társadalmilag kötött vagy e kötöttségtől szabadulni óhajtó ember és a világ egységének olyan fogalmát, amit a korábbi századok ha nem is ignoráltak, de döntő módon másként fogalmaztak meg. Így lesz a mű egy újfajta megismerés forrása, nem látvány vagy legalább is csak részben az, maguk a formai elemek pedig a fentebbi viszonyt tükröző jelzések.⁶ Mindez a változás természetsszerűen kénytelen számot vetni az anyag fogalmának megváltozásával. Erre az új korrelációra világítanak rá Kállai Ernő szavai: ő 1936-ban, éppen az új nemzedék térhódításával párhuzamosan fogalmazza meg az új művészi világkép anyagfogalmát. „Az anyag nem semleges járuléka — írja a Gondolatban —, hanem megvalósulása az életnek, beleértve az összes lelki dimenziókat és háttereket is, amelyek az életen átsugároznak. Az anyag csupa fogamzás és haladás, csupa életre-keles és pusztulás, csupa vonzás és ellenállás. . . A dinamikus főlészant, mely benső áramlások által telített anyagot érzetem, amelyben és amely által éljük lelkes életünket, egyetemben a társadalommal és természettel.”⁷ Ha Dési Huber esetében az európaiságnak mélyebb s nem formai jegyekre szűkülő értelmét keressük — s éppen java alkotásaiban —, erről az új művészi világképről semmi esetre sem feledkezhetünk meg.

Mindezt azért tartottuk szükségesnek itt, bevezetőben elmondani, hogy mindjárt az elején világosan meghúzzuk azokat az eredőket, amelyek Dési Huber István művészetét megítélésében, értékelésében *végző fokon* meghatározzák, kiemelik egyfajta elszigeteltségből, s nemzeti és európai szempontból egyaránt tágabb keretbe, magasabb síkra helyezik. Csakis ennek a háttérnek szem előtt tartásával nyer értelmet munkássága, szívós, annyi akadályt legyűrő emberi és művészi küzdelme. Erre a tagadhatatlanul magas művészi rangra — mint feljebb rámutattunk — nem máról holnapra küzdött fel magát, de már az indulás pillanatában ott rejlenek benne a végző kibontakozás csirái, ha nem is fejlődnek mindig oly egyenletesen, zavartalan harmóniában.⁸ Autodidakta lévén a művészet terrénjának újabb és újabb állomásait, a hiánytalan önkifejezésnek újabb és újabb eszközeit csak szüntelen küzdelmek árán sikerült birtokba vennie. Csak azt vallhatta magának, amit szemével, szellemével, ujjai gyakorlatával fokozatosan hódított meg, a birtoklás immár végérvényes igényével. Ennek a lépésről lépésre haladó emberi-művészi fejlődésnek egyes állomásait tárgjak élénk írásai is. Ő nem ír derűs hangú emlékeztetéseket, bizalmas vallomásokat; a tevékeny élet s a szenvedés komor tüzeiben égve nem volt módja megismerkedni a művész-életforma napfényesebb oldalával. Nála a szó mindig a művészet gyakorlatából születik, a praxisból, máskor meg az elmélettől vezéreltetve — olykor talán túlságosan is — afelé mutat. Szellemi horizontja táglásának lépcsőfokai ezek az írások, szigorúan zárt egészet alkotnak. Elhagyni, kiragadni belőle bármit is, s egyetemes érvényűvé tenni, az emberi-művészi fejlődés megtörését jelentené, annak a folyamatnak megtörését, amelynek során — szinte az utolsó pillanatig — önmagá-

nak s a társadalomnak, önmagának s a világnak újabb és újabb összefüggéseit tárta fel.

Így önnöki össze Dési Huberben az ember és a művész a teoretikussal. Ez az egybefonódás az évek rendjét követő szemlélő számára csak fokozatosan világosodik meg, s *teljes* értelmet csupán a halál pillanatával nyer majd, amikor az egész életmű zavartalan egységgé áll össze. Az indulás évei még szemmel láthatóan a technikai eszközök birtokba vételének jegyében telnek. Podolini Volkman Artúr Lehel tért magániskolája s Milánó külvárosa jelzi ezeknek az éveknek két sorsdöntő állomását. De már az első nyilvános bemutatkozások — a Podolini Volkman tanítványok 924-es kiállítása, majd a 26-os torinói Quadriennale s a 27-es firenzei nemzetközi rézkarckiallítás — feltűnő egyértelműséggel vallanak a művész alkatáról, társadalmi hovatartozásáról s azokról a művészi lehetőségekről, amelyeknek kibomlását majd az elkövetkezendő évektől várhatjuk. Rabinovszky Máriuszra a grafikai műveknek 948-as újabb kiállítása valósággal revelációként hatott.⁹ Két évtized távlatából a művész romantikus korszakaként tartja számon ezeket a korai éveket, a milánói élet fény-árnyékba vont jelenetét. Úgy hisszük azonban, többről van szó, mint az itáliai — vagy akár a hazai — tájak, utcaszínek, műhelyjelenetek olykor meglepően komor átfogalmazása. Ez a romantikus ihletettség ugyanis a művész sajátos alkatából fakad, s ha egy időre el is fojtja magában, csirái ott érelődnek tovább a művészen, s a harmincas évek második felében tör fel belőle újra, de akkor már eruptív erővel, más formában, más indítékoktól vezettetve.

Ami akkor, a kezdet éveiben inkább látvány, pusztán szemlélet eredménye, statikus tárgyi kötöttség, az — a művészi fejlődés magasabb fokán a jelenségvilágot megmozgató, szenvedélyes vonalakba, foltokba kívánczó expresszív indulat lecsapódása. Ezt a még csak csirájában rejlő, látványhoz kötődő expresszionizmust emeli ki az itáliai kiállítás kritikusa is a *Revue des Arts et de la Vie*-ben.¹⁰

A kezdeti évek Dési Hubernek egy másik arcát is élénk villantják. Figurális képeiről, karcairól van szó elsősorban, azokról, amelyek nagyrészt ugyancsak Itáliában készültek, s idehaza az egykori Andrassy úti Mentor könyvesbolt „retobottegájában” kerültek bemutatásra 1928 januárjában. Már a 24-es Podolini Volkman kiállítás Népszava-kritikusa dicsőően emlékezik meg a művész „kitűnő megfigyelőkészségéről, erős jelleméről, erejéről.”¹¹ Négy évvel később ugyanó egyetlen kompozíciós mozzanatot tart említésre méltónak: „az összehatás kihangsúlyozására” való törekvést.¹² A Magyar Hírlapban Bálint Lajos egyenesen „a konstrukció és az architektónikus hatások” iránti hajlamról beszél.¹³ A képek ismerete nélkül a művészi szándékban már-már tudatos szerkezetségre való törekvést vélénk felfedezni. Erről azonban még egyelőre nincsen szó. A művész a kép alakítása során pontosan úgy járt el, ahogy azt eredeti foglalkozása megkívánhatta: ahogy mint ötvös milliméterről milliméterre haladva dolgozta meg a fémfelületet, ugyanígy haladt előre az arc, a fej, a figura megmunkálásában. Innen ered az a sajátos plasztikus jelleg, az arcnak, fejnek egymástól élesen elváló síkokra, felületekre tagolódása, ami ez időből származó karcait oly jellegzetessé teszi. Ebből az aprólékos és mégis összegző technikából fakad az arányok nemegyszer tapasztalható eltolódása, s most így lesz az egész képnek — a művészi szándéktól függetlenül is — expresszív jellege. A kitűnő megfigyelőkészség így párosul erőteljes sugalmazó határozottsággal, itt-ott nyersséggel. Ez a spontán, a mindennapok gyakorlatából kinövő képépítés majd a kubisztikus periódusban éled újjá, de akkor már következetesen végiggondolt elmélet irányítja a művész ecsetjét. S amit most a felület elnagyolt megmunkálása folytán itt-ott hiányosságnak érezhetünk, az ott kísért még az említett periódusban is. „A kifejezés biztonságát — írja Rabinovszky 1928-ban a Nyugatban — csak a hosszú években át végzett kérelhetetlen munka hozhatja meg.”¹⁴ Ez a kérelhetetlen munka — hadd jegyezzük meg már most — az annyira

áhitott tökélyt nem a kubisztikus periódus alkotásaiban hozza meg.

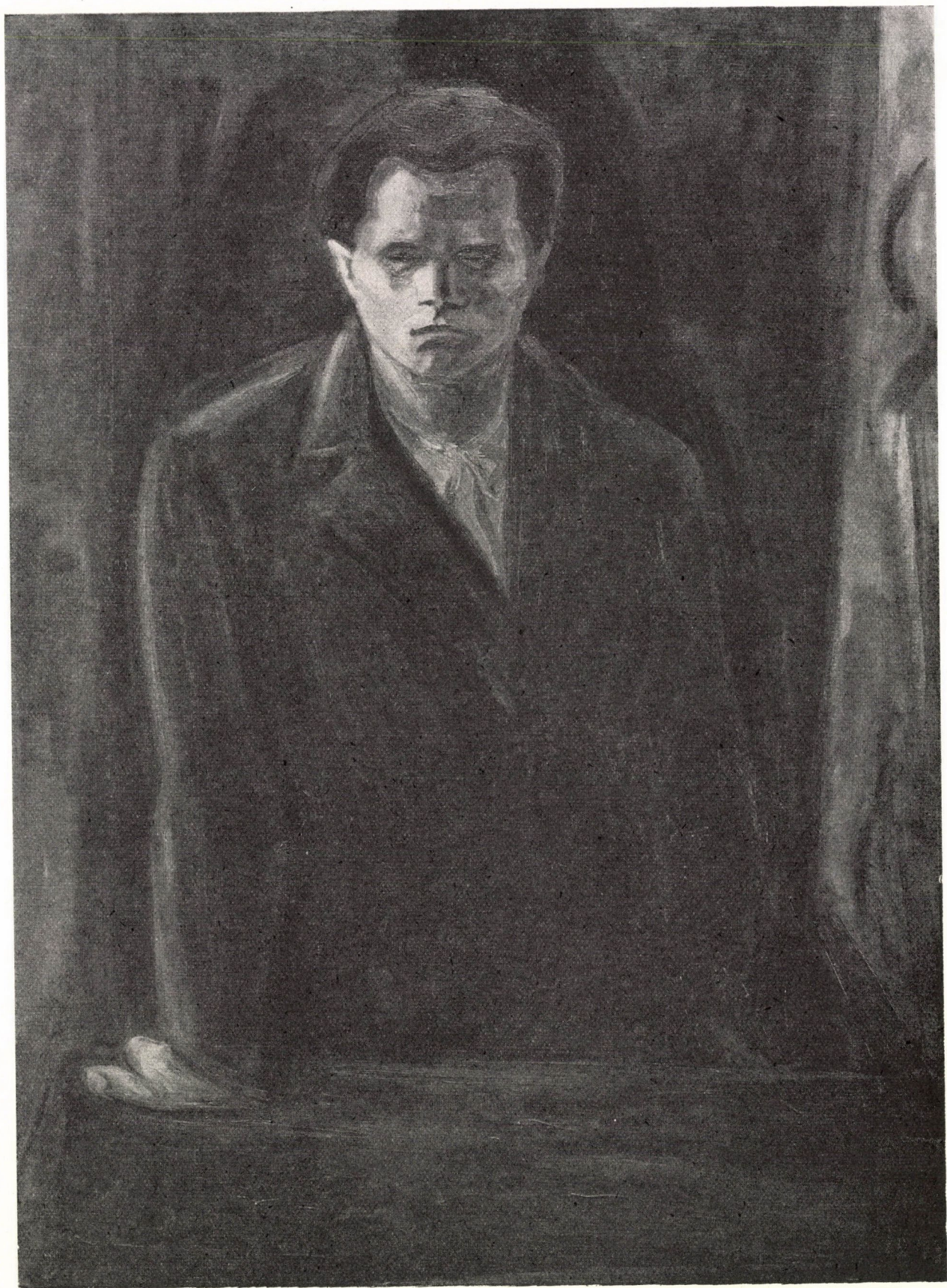
A Mentorban kiállított anyag alapján Rabinovszky a művészt „borongós, meleg, gyengéd lírájú érzések emberének” nevezi. Ez a megállapítás — ha kissé sommás ítélkezésként is tűnik — pontosan rávilágít a művész romantikus alkata mélyén rejtőző érzelmi rugókra, azokra az emocionális forrásokra, amelyek a mélyből feltörve már többé-kevésbé más lelki képlet hordozói lesznek. Elsősorban s legtisztábban pasztelljeire érvényes ez a megállapítás, ezekre a világos színekből, bárszonys foltokból felépített vázlatokra. Az így kibontakozó kép a művész alkotát újabb vonással egészíti ki. A romantikus ihletettség, a spontán szerkesztőkédv mellett ez a derűs színekben kibomló oldottság ugyancsak ott él a művészen, ha később oly kevésbé jut is szóhoz. Az étellel, önmagával, testi s szellemi erőivel folytatott viaskodás során vajmi kevés zavartalan pillanattal ajándékozza meg a sors. Amit pedig nagynehezen kicsikar, azt a keveset is aszkétikus fegyelemmel rejtgeti a világ elől. Alkatának ezt a különös paradoxonát, emberi-művészi lelkületének ellentétét közt hanyódo vonását Komor András fogalmazza meg röviddel a művész halála előtt, az életmű immár csaknem teljes ismeretében: „Aki jobban figyeli munkásságát, s próbál a képek mögé nézni, ... tudatossága alatt kegyetlen vívódást lát, amely egyre súlyosabb problémákkal nehezíti, gyakran szándékosan is megakasztja önnön fejlődését; erőteljessége lázongás, puritánsága nem kevésbé az, világnézet, egész magatartását meghatározó életérzés, amellyel, akár még a szépségről is lemondva, a szegénység művésze akar lenni.”¹⁵ Ennek a különös paradoxonnak itt még csupán néhány jelét látjuk, s az sem zavaró. Azt azonban már jellegzetesnek kell tekintenünk, hogy mindez már a kezdet kezdetén, az eszközökkel való ismerkedéssel párhuzamosan jelenik meg.

A huszas években így tapogatózik az ember és a művész egyre határozottabban a világ felé, a benne élő hajlamok, alkati vonások így kezdenek formára ébredni. Emberi érettsége, az életiskola keserű s egyben gazdag tapasztalatai már nem „megbontatlan anyagként” élnek benne, végső soron azok fogalmazódnak meg egy-egy portréban, műhelyjelenetben, városrészletben vagy tájképben. Nemcsak társadalmi hovatartozásáról, a közös munkássors vállalásáról vallanak ezek a képek, hanem világnézeti tudatosságáról is. A munkásszolidaritás élménye egész életén végigkíséri, az 1938-as Népszava-interjúban ezt nevezi élete legdöntőbb mozzanatának.¹⁶ Végső fokon ennek, az ezüstműves műhely szervezett munkásainak köszönhetette, hogy ki tudott törni léte szűkebb kereteiből, s megtalálta azt az emelkedett hivatást, amely életének célt és tartalmat adott, s végül is elhivatottsággá nőtt benne, megtalálta a művészet emberformáló erejét. Ő is, mint a Podolini Volkmann iskola fiataljai, „a művészetet az emberi kultúra egyik legtisztább forrásának” tekintette — amint a Népszava 1924. április 25-i beszámolójában olvashatjuk —, s Dési Huberben az élmény s mindaz, ami a szó legtágabb értelmében ehhez kötődött, elválaszthatatlanul a munkássághoz fűzte. Ennek az élménynek, a szolidaritás élményének adott hangot linóleumsorozatában, a IV. rendben. Ezt a szolidaritást most nem áttételes módon fogalmazza meg, nem az életképszerű téma sugározza magából: „egész grafikai szándékát — mint a Népszava írja — meggyőződése szolgálatába állítja”.¹⁷ A nyolc lapból álló mappa az Alkoholellenes Munkások Szövetsége helyiségében, majd a Népszava könyvesbolt kirakatában¹⁸ hirdette agitatórikus célját: Minden a IV. rendé. Formanyelve fölött elszikkadt a korabeli kritika figyelme, pedig feltehetően az első *szenvedélyes hangú* megnyilatkozása a társadalmi igazságtalanság keltette háborgó érzelmeknek. Ha a hangot, a formanyelvet nem is érezzük maradéktalanul önállóan — az eredendő forrás a német, svájci grafikában keresendő —,¹⁹ az azt tápláló s expresszív nyelvezetet kereső szenvedélyre mindenképpen fel kell figyelnünk. A linósorozatot a romantikus ihletettség első, szelídebb hangú megjelenésétől alig választja el néhány év, s ha majd körülbelül tíz évvel

később ugyanezzel a szenvedélyes hangú megnyilatkozással találkozunk — már magasabb művészi fokon —, nem lepődhetünk meg: éltető forrása magában a művészen, a művész alkotában rejtőzik. Az expresszív nyelvezet egyúttal figyelmeztet is valamire: arra a birkózásra, amit a művész az önálló formanyelv megteremtéséért folytat, s ennek során egy-egy rokonszenvesnek tűnő jelrendszert el is fogad, ha azt egy általánosabb igényű mondanivaló tolmácsolására alkalmasnak találja.

A közösségi érvényű formanyelv megteremtése szempontjából a huszas évek legvége s a harmincas évek eleje döntő jelentőségű. Ebben az időszakban ismerkedik meg a kubizmussal, s eredményeit a maga számára is gyümölcsöztetni igyekszik. Ezzel egyidőben jelennek meg első írásai, bennük a szocialista művész keresi a maga elméleti igazát, azzal a céllal és szándékkal, hogy mindezt festői gyakorlatában is megvalósíthassa. Az elméleti tisztánlátás szándéka vezeti akkor, amikor Worringert alapvető művéhez, az Abstraktion und Einfühlung-hoz nyúl, s az emberi pszichikum és a természet worringeri korrelációja helyett az ember-társadalom-termesztet hármasságát tekinti a művészet alakító erőinek.²⁰ Ugyanez a szándék, a tisztánlátás szándéka iratja meg vele A festészet izmusok bírálatát.²¹ Ha később gyökeresen meg is változtatja véleményét, s higgadtabb, elfogulatlanabb szemmel tekint majd rájuk,²² a kubizmus korszakalkotó jelentőségét már most felismeri, s a vele való találkozást mindvégig elhatározónak tartja pályája alakulásában. Ő a kubizmusban nem egyfajta ismeretelmélet művészi vetületét látta, mint a művészetfilozófusok egy része, hogy a hagyományos tér- és tömegfogalmak helyébe lépő újnak *merész proklamációját*, mint általában legjelentősebb képviselői. Még csak jelrendszernek sem tekintette *olyan értelemben*, mint azok: a dolgok oly tömény, asszociatív erejű elvonatkoztatásáig nem jut el.²³ A kubizmushoz — saját bevallása szerint — teljesen racionális megfontolások vezették el: „Büszkén vallottuk, hogy a régi érzelmes piktúra helyett tiszta racionális festészetet kell csinálni. Azt hittük, ez már szocialista szemléletű művészet ... Élénken emlékszem, mi fogott meg bennünket különösen a kubista csendéletekben: mandolin-gitár, körték-almák, üvegek-pipák különös újszerű egységben éltek ezeken a képeken; egyik határozta meg a másikat, a rész az egészet, s az egész nem valami kívülről elgondolt rendszer volt, hanem a képelemek szervezett összeműködéséből (funkció) jött létre. Íme a törvény: a dialektikus kölcsönhatás — kinálkozott a felismerés. Itt az új szemlélet csirája, az új világkép első, egyelőre még fejtetetjén álló formája, csak üstökön kell ragadni, talpára állítani, hogy elvont szelleme helyett a mi türelmetlen, változtatni akaró szándékaink éljenek benne: a kubista mandolinok, pipák, almák helyét kalapácsok, fogók, fűrészek, a könyvek helyét haladó folyóiratok, az Harlequinnek, Pierette-ek helyét kidolgozott kezű munkások váltották fel képeinken.”²⁴ Dési Hubert is — nem egy kortársával egyetemben — megtevesztette a kubizmus látszólag magától értetődő, logikus szigora, a szerkesztettség csábító varázsa. Egyetemes érvényű módszer lett abból, amit végső fokon a festői alakítóerő emelt a maradásdóság szintjére. A képelemeknek spekulatív szándékú cseréje nem is hozhatta meg a várt eredményt, éppen azt, ami a kubizmus java alkotásaiból máig ható erővel sugárzik: a látványból kiinduló, de mégis elvonatkoztatott szellemű, autonóm képarchitektúrát. Mint ahogy nem sikerült ezt megteremtenie „látásdialektikai tanulmányaiban” sem, ahogy ő nevezte ezt a négy lapból álló sorozatát.²⁵ Azáltal, hogy egy tájképet vagy csendéletet az analitikus, illetve a szintetikus kubizmus nyelvére fordít át, a szóban forgó jelenség *lényegi* kvalitásai mitsem változnak, a szerkesztettség láttatása pedig a pusztá dekorativitás területére csúszik át.

Mindezek ellenére az Ernst Múzeumban megrendezésre kerülő 932-es csoportos bemutatkozás rendezője, Lázár Béla teljességgel magáévá teszi a fiatal festők, elsősorban Dési Huber törekvéseit. Hogy az ellenvetéssel mennyire tisztában lehetett, kiderül a katalógus Előszavából: „Azzal, hogy egyes német professzorok



Dési Huber István: Önarckép. 1943

a személyes elem kikapcsolását, anyagszerű technikát, a szükségszerűség kifejezését, precizitást stb. látnak, még a közelébe se jutnak ezzel az új szellemiséghez, mely a lelkek mélyén, az új nemzedék érzésvilágában gondolatává és életfelfogássá magasztosul.”²⁶ Ez a gondolat és életfelfogás Dési Huber esetében kétségtelenül nemes és emelkedett, s ha erről az oldalról közelítjük meg e néhány év kubisztikus alkotásait, a legmélyebb elismeréssel kell adoznunk annak a szívós szerkesztési tudatosságnak, amely a képi elemeket általánosabb érvényű *jelképi* erővel igyekezett felruházni. A Pester Lloyd kritikusa jegyzi meg a kiállításról írt beszámolójában, hogy Dési Hubernél az emberi alak tulajdonképpen *szimbólum*,²⁷ vagy amint Kállai Ernő később megfogalmazza a Korunkban: képeiben ő „egy tervszerű és egyetemes értelmű életrend jelképes törvénytáblái” akarta megteremteni.²⁸ Kérdés azonban, hogy ez a felemás formanyelv mennyiben képes maradéktalan hordozójává lenni a szándékolt jelképi tartalmaknak. Lázár Béla az említett Előszóban Dési Huberre gondolva hivatkozik Degas-ra, mint aki az elsőkk között kísérte meg a tömegmozgás érzékeltetését mindössze néhány figurával, egy oly térben és időben feltáruló folyamat ábrázolását, amelynek rögzítése az avantgarde művészeket — s magát Dési Hubert is — behatárolt foglalkoztatta. De akár a Tömeg címen ismert két kompozícióját nézzük, akár figurális alkotásait, csendéleteit, jelképi elvonatkoztatás, asszociatív társítás helyett *tárgyi azonosítást* kapunk, legfeljebb a tárgyi elemek dekoratív felületre transzponálva, síkokba rendezve jelennek meg szemünk előtt. A korabeli kritikák — érthető módon — nem a szügesztív jelképi erő megléte vagy hiánya foglalkoztatta, mindössze a Pester Lloyd figyel fel a képi elemek ornamentals jellegére.²⁹ Kállai Ernő majd 1938-ban közelíti meg a kérdést — a megvalósítás formái oldaláról: „A kubizmus példáját tartotta szem előtt, de csak rideg vázát vette át, anélkül, hogy a felület szellemes festői megművelésével élni tudott vagy akart volna ... Dési Huber a szerkezetet halálisan komolyan vette. Nem tudott vele játszani, nem tudta eléggé függetleníteni az ábrázolástól. Mindig arra törekedett, hogy tárgyilag, tehát a valóság felől indokolja ... A stílus elméletileg túl volt terhelve.”

A kiállítással foglalkozó kritikák legnagyobb része idegenül, értetlenül, sőt ellenségesen állt szemben mind a kubista törekvésekkel, mind a politikai programmal.³⁰ A legtekintélyesebb művészeinket is magába ölelő szervezet, a KUT keretén belül az ifjabb nemzedék — Dési Huber is ide sorolódott³¹ — éppen fiatalságánál fogva még igen csekély hatóerővel, művészi múlttal rendelkezett, s a progresszív szónak nálunk abban az időben különben is rossz melléke volt. Így történt, hogy amikor 1930-ban a Tamás Galériában „Új progresszív művészek” címen kiállítás nyílt — többek között Dési Huber részvételével —, magát a progresszív elnevezést az egyébként kiváló ízlésű, toleráns Elek Artúr is „a politikai velleitás kelléktárába” utalja.³² Pedig mindabban, amit Dési Huber ebben az időszakban kezdeményezett — ha voltak is már tekintélyes elődei e téren —, nem lehet elszigetelt jelenséget, magános vállalkozást látnunk. E néhány év jelentőségét azzal sem méríthetjük ki, ha a művekben — függetlenül a szándék és megvalósítás distanciájától — a szocialista eszmévilág megjelenítését ünnepeljük. Erre az időre esik Barcsay Jenő találkozása is a kubizmussal, ő egyenesen Párizsból hozza azt magával egy életre szóló élményként, s a két művész több ízben is közösen állít majd ki.³³ A sort folytathatnók: ezek az évek egy egész nemzedék szárnypróbálgatásának éve, nem egy közülük ma is él és dolgozik.

Dési Huber néhány évvel később kissé szigorúan ítéli meg korábbi önmagát: „Volt idő — mondja 1938-as Népszava-nyilatkozatában³⁴ —, amikor a művészet majdnem érintetlenül hagyott (1930–32). Képzlet- és gondolatvilágomat teljesen lenyűgözte a problémátömeg, amelyet a világ nyújtott számomra. Ezek miatt nem is jutottam a saját problémáim és saját életem felismeréséhez. — Sok naiv próbálkozás vezetett annak felismeréséhez,

hogy a magunk és a dolgozók életét nem lehet előre elhatározott szándékkal képpé alakítani, mert ez egyoldalú, élettelen leszegényítés volna. Papirosvilág. Üres prédikáció.” Kissé kemény ítéletkezés ez korábbi önmaga felett, de éppen ez a kíméletlen felismerés ad majd újabb lökőerőt a további fejlődéshez. S ahogy a festői gyakorlat útját végigjárta, míg idáig eljutott, ezzel párhuzamosan írásaiban a modernség és a szocialista művészet viszonyát állítja tágabb perspektívába. Ennek megfogalmazása ugyancsak a későbbi évekre esik, 1936-ra, amikor már az érett művész fölnyélve tekinthetett időközben túllépett periódusára s mindazokra a vitákra, amiket rokonszellemű művésztaírsaival, a Szocialista Képzőművészek Csoportja tagjaival folytatott. „Mi a fontosabb a művészet szemszögéből nézve — teszi fel a kérdést a Korunkban³⁵ —: a világkép bomlott rendjének elméleti újrászervezése, az alakító eszközök új eredményeinek birtokba vétele mondanivalónak, az osztály mondanivalója kifejezéséhez — ahogy azt néhányan kívántuk —, vagy mindent félretéve, csupán a meglévő állapotokkal szemben való merev állásfoglalás, ahogy más társaink szerették volna? ... Ma lesújt, de fel is emel a tudat, hogy festészetünket nem lehet megcsinálni előre elképzelt keretek és módok közt. Dolgozni kell, keresni, kutatni, s közben a szocialista művészet valahogy megszületik.”

Ezeket a sorokat már az a művész fogalmazta meg, aki időközben elindult az új ösvényen, s a keresést, kutatást valóban festői gyakorlata alapjává tette. Ha büszkén lép is át előző periódusán, annak erőnyit tovább viszi magával, mindazokat, amik olyannyira művészi-emberi alkatából s ugyanakkor a kubizmus szelleméből fakadtak. A szerkezetiség immár vérvé vált. „Ez a konstruktív formai diktatúra — írja Kállai Ernő —, amely az önkénytelenség legcsekélyebb mocnását sem tűrte, mégis üdvös fegyelmezésnek bizonyult, kitűnő gyakorlatul szolgált a határozottan tagozó, ütemes komponálás irányában.” Azonban azt sem feleltethetjük, hogy Dési Hubernél a forma mindig az ember, önmaga jelképe is: a szigorú síkokba rendezett képi elemek mögött ott kell látnunk őt is, nemcsak a szocialista gondolat propagátorát, hanem azt is, aki az önmagára kényszerített vagy önként vállalt formai fegyelemből további erőt s eltökéltséget merített.

Ennek az erőnek s belső eltökéltségnek határozottabb megjelenése azokra az évekre esik, amelyek festészetének végső kibomlását, érett periódusát közvetlenül megelőzik. Valóban — mint Kállai írja — „az ébredő természetesség” követeli a maga jogát ezekben az években, „a kemény helyi színeken lágyabb, simulékonyabb árnyalatok kezdtek előmenni, és a tárgyak szervezesebb alakot öltöttek.”³⁶ Ennél a technikai-szemléleti felszabadulásnál azonban mélyebbre is tudunk hatolni. A Pesti Napló a 34-es KUT-kiállítás alapján úgy véli, hogy Dési Huber „teljesen önmagára talált,”³⁷ a Népszava szerint immár „elsőrendű ígéret.”³⁸ A művész pályáján valóban döntő fordulat következett be, akár „áttörésről” is beszélhetünk: ez nyitja meg egyenesen az utat önmaga maradéktalan művészi megjelenítése előtt. Ezekben az években írja feleségének Budakesziről: „Az ábrázolás nem valaminek a lerajzolása vagy lefestése, hanem mindazon festői, téri, formai, pszichológiai és mit tudom én még hányféle történések összege, melyeket az alatt észlelünk, míg az adott objektum (ember, táj, tárgy) izgat, érdekel ... Önmagunk dokumentálása: ennyi az egész. Az ember végül is önmagán át fejezi ki az osztályt, amelyben gyökerei élnek s a népet, melynek osztálya egyik része.”³⁹ Az emberi pszichikum alakító erejét ő már korábban sem tagadta,⁴⁰ de most, ezekben az években jut el odáig, hogy a tétel érvényességét a saját festői gyakorlatában is egyre inkább kénytelen tapasztalni. Ezért vezethet egyoldalúságra, ha ekkori portréiban — a portré pedig igazán kötött műfaj — mindössze remekül megformált típusokat látunk. Ha a legjava alkotásokra szegezzük figyelmünket, az arcok mögül minden esetben maga a művész néz ránk. Az az erő, az a mindenre elszánt eltökéltség, belső tartás, amit a vonásokból kiolvasni vélünk, magából a művészből áradó fluidum.

„Minden tudatosító igyekezetünk dacára — írja az előbbi levélben³⁶ — érzelmi világunk, sőt bizonyos fókig maga az érzékelés is a tudat alatt megy végbe, s csak részben kontrollálható.” Akár kubikust, akár csösz, akár munkást fest, mind olyanokat, akikhez érzelmi közösség fűzte, a tudat alatt végbemenő belső azonosulás — a művészi alkotó folyamat — során az alakok a művész habitusához, belső világához idomulnak. Szenvedés, gond, törődöttség nem lágyítja el az arcokat, a művésztől az „Armeleutemalerei” érzelmes szemlélete mindvégig távol áll.

Ezekben az években már több ízben is a budakeszi Erzsébet Szanatórium lakója. Az aggodalommal és reménységgel terhes hosszú hónapok — bármennyire is különösnek tűnik — a lelki, szellemi erőgyűjtés időszakát jelentik számára. A kényszerű magány gazdag belső értortartékokat szabadít fel benne, azokból mindvégig méríteni fog. A Hans Castorp-i metamorfózis mása elevenedik meg előttünk, valahányszor leveleit olvassuk, s egyre tisztább alkotásaira gondolunk. Hiába leljük meg már korai alkotásaiban alkata főbb érzelmi-akarati összetevőit, hogy mindezek valóban művészetté nemesedjenek, a szónak immár magasabb értelmében, erre a tartós belső munkára, a szenvedés tisztító erejére volt szükség. Tájélmény, könyvélmény, emberismeret ennek nyomása alatt lesz a személyiség elidegeníthetetlen alkotórésze, érzelmi világa ennek nyomása alatt teljeseedik ki.³⁷ Joggal írja a Népszava kritikusa műveinek 943-as gyűjteményes kiállításakor: „Az Erzsébet Szanatórium-ban eltöltött nehéz időszaka fokozta érzékenységét az emberi öröm és szenvedés iránt. Itt küzdött meg karaktere az erőpróbáit. . . . Amikor valóban a lét problémája elé kerül, nem passzív szemlélődéssel és magát megadás-sal felelt, hanem az élet szenvedélyes akarásával.”³⁸ Majd most jelentkező dinamikus festői szemléletének alapját — ha a személyiség oldaláról közelítjük meg a kérdést — itt, ebben az élményben, az életnek ebben az elementáris igénylésében kell keresnünk. Az a művész, akinek szervezetét a pusztító betegség már két évtizede emésztette, most, amint állapota súlyosabbra fordul, a hányattatás lelkiallapotaiban éli át az emberi lét végső kérdéseit. Legjelentősebb alkotásai ennek a teljesség-igénynek jegyében születnek. Az önnön sorsát könyörtelen élességgel sejtő vagy éppen látó ember öntudatlan védekezése volt ez a rátörő végzettel szemben? A lázadásnak maradandó alkotásokba szűrődött igézetes szublimálása? A heroikus vállalkozásban — másnak alig lehet nevezni lankadatlan munkakedvét — mindennek kétségkívül része van.³⁹ De emberi fejlődésének másik oldalát is szemmel kell tartanunk. Korábbi szocialista meggyőződéséből ugyanis mit sem ad fel, sőt tovább megy azon az ösvényen, amit a teoretikus addig annyi vita s fáradtságos gyakorlat során kitaposott magának. „Az osztály mögött — írja 1937-ben — ott áll a nemzet alakja, melynek az osztály egyik része csak, s a nemzet mögött feltűnik az európai kultúra sokrétű lényé. Ezek — bár tasztítják, vonzzák is egymást, és egymás nélkül el sem képzelhetők. . . . Minden művészetben az élő ember fejeződik ki, de a régi is folytatódik, kontinuitás ez, melyben egyaránt él a nép történelmi élményanyaga és a nemzet kultúrtörténeti vívmányai.”⁴⁰ Osztály — nemzet — európaiság — e hármas korreláció felismeréséig is most jut el, emberi fejlődése, érzelmi világa kiteljesedésével egyidőben.

Ennek a felfokozott érzékenységnek igazi erőpróbája végső soron most is az alkotás. Az a művekben lecsapódó erő s belső fegyelem, ami immár „vérvé vált”, most szó szerint értendő. Az alkotás pillanataiban mindez — érzékenység, erő, fegyelem — egy oly belső azonosulásra tör, ami lepszívesebben félredobná az emberi lét szokványos korlátait. Embert, tájat, a látható, tapasztalható világ elemeit egyetlen, szétbonthatatlan egészbe fogja át. Ez az expanzív szenvedély lehet a szervezet védekezése, az élni akarásnak szokatlan erővel fellobbanó megnyilatkozása, de formába kényszerítve, újra és újra, a legmagasabb értelemben vett teremtő aktus. Az érzelmi és akarati impulzus, a világ — legyen az akár egy budakeszi táj a lebukó nappal — szépségén el-elcsodálkozó

líraiság s az alakításába nyúló szándék ebben a szenvedélyben, ebben a magas rendű teremtő aktusban olvad fel.³⁶ A betegségtől űzött lélek, a halál felé rohanó szervezet ebben a szellemi tevékenységben találja meg létformáját, az ember és a művész így fonódik egybe a maradandóság immár végérvényes szintjén. Érzelmek, fájdalmak, örömei, testi, lelki szenvedése a földhöz kötik, valóságos és jelképes értelemben, de az ihletettségtől tiszta pillanatai már-már eloldják őt a zárt tárgyi világ mágneses erőitől, s minden, ami benne hullámszik, gyűrűzik, a mindenség fájdalmává tágu, a végtelenbe kiáltott panaszoként visszhangzik. A Viharmadarak, a Pusztába kiáltó szó, a Úrvoltás talán legmélyebb s legmegrendítőbb dokumentumai ennek a háborgó lelkiallapotnak. A korabeli kritika ha fel is figyel rájuk, erről az oldalról nem közeledik hozzájuk, mindössze formanyelvi rokonságokat keres. Pedig közelebb járunk a valósághoz, ha a belső azonosulásnak ebben a sajátos és olyannyira rokon formájában keresünk választ a kérdésre — akár Van Gogh, akár Munch neve merül fel analógiaként.⁴¹ De amíg az első Arles, Auvers, St. Rémy izzó tájai kötik be az egyetemes lét titokzatossá áramkörébe, addig a magyar művészt az elhagyatott kis hazai falvak s a végtelen pusztaság. Mert Dési Hubert ez a világ köti, ez láncolja magához az ihletettségtől percekben is. Léte, földi léte birtoklásáért küszködik ő már mindvégig minden idegszállával, akarateréjével, s ez a lét magában hordozza mindazokat, akik jelképesen az ő szerencsétlen sorsában osztoznak. Ennek tudata oly mélyen gyökerezik benne, hogy erejét is belőle szívja, nem hivalkodva, hangos feltűnéssel, hanem szerény, állhatatos csendességgel. Az a görcsösen, fájdalmasan hajladozó törzsű fa ő, amit annyi változatban örökölt meg élete utolsó éveiben: szerteburjánzó gyökereivel mohón kapaszkodik a földbe, mintha attól tartana, hogy a reátörő vihar egy óvatlan pillanatban kíméletlenül kitépi onnan, s a semmibe fújja.

Ezt a vázolt belső kiteljesedést fokról fokra követhetjük nyomon a 36-os, 38-as, 41-es és 43-as kiállítások sajtóvisszhangjában. A 38-as tulajdonképpen első gyűjteményes kiállítása volt — bár Barcsay Jenővel s a szobrász Székessy Zoltánnal közösen állítottak ki —, nyolcvanegynéhány alkotásával szerepelt, a 41-esen s a 43-ason kb. 30–30 képével. A 36-os KUT-kiállításon mindössze négy képét mutatta be — az Óbudai gyárat, a Guberálót, a Szőlő és kenyeret, a Vihar előttét —, s a kritika szinte egyöntetűen nemzedéke legjobbjai közé sorolta.⁴² A Népszava „a kiállítás egyik legnagyobb meglepetésének és legtöbbet ígérő lehetőségének” nevezi, sőt Derkovits utódját látja benne, „ha lesz ereje harcát megharcolni”. Az Új Idők s a Magyar Művészet lehozza az Óbudai gyár reprodukcióját,⁴³ majd ez utóbbi valamivel később — mint a Fővárosi Képtár új szerzeményét — a Guberálót.⁴⁴ A katalógus Előszava tulajdonképpen az új nemzedék törekvéseinek ad hangot, amikor „az új formavilág kialakításáról”, „a végtelen közt hánykolódó lelkiségéről” beszél, s „az anyag ismeretlen titkainak felfedezését várja” művészeinktől.⁴⁵ Hasonló megfontolással írja le Kállai Ernő az Új Időkben, hogy „a természetnek végtelen sok arca van, és míg az egyik lélek ebben az arcban ismer önmagára, a másik azt tartja lényegesnek.”⁴⁶ Ő az előző évben tért haza a vészjósló fellegekkel terhes Németországból, most kapcsolódott bele újra művészi életünk áramkörébe, s érdeklődése, figyelme természetesen igéretes fiataljaink felé fordult. Már 1925-ben az Új magyar piktorában leírta esztétikai munkásságát mindvégig meghatározó emlékezetes sorait: „A stílusbeli harmónián és a mester-ségbeli színvonalon túl engem az a kérdés is érdekel, milyen viszonyban állanak a formában nyilvánuló eszméi és lélektani összetevők az aktuális társadalmi és kultúrfilozófiai problémákkal.” Könyvében makacs állhatatossággal kereste festészetünk nemzeti karakterét, s ezt „az érzéki temperamentum korlátlan uralmában” lelte meg. „Vele szemben — írja — a tisztult harmónia, a szellemi fölény vagy lelki idealizmus jegyei és szigorú szerkezeti szempontok háttérbe szorultak.” S most a KUT kiállítása alapján — némi általánossággal — „az egész

képet átfogó és minden ízében egyöntetűen, határozottan szabályozó festői rendben” jelöli meg modern pikűrünk legfőbb ismérvét. Festőink „ezzel az ütemes formai érzékkel nézik a dolgokat, legyenek azok akár a városok és gyárak életéből valók, mint Dési Huber István esetében, akár a világtól elvonult természethez tartozók, mint Nagy István képein.”⁴⁶ A Magyar Művészet kritikusa árnyaltabb megkülönböztetéssel választja szét a fiatalokat: „A fiatalok kezén (a szín) egyfelől keményebb, tömörebb összeállásra, másfelől ütemesebb tagozásra és merészebb kilengésre hajlik... Az egyik végleten a dolgok tagbaszakadt tömegvolta fontos, a másikon a belőlük lendülő erő meg mozgás szabad ékitménye... Van látomás, amely csukott szemmel, mint az alvajáró hajlik a lélek metafizikai rejtélye fölé. Megint más látomás, amely a logikus tudat és az akarat nevében néz szembe a valósággal, keményen, ridegen.”⁴³ Ez utóbbi beszámoló alapján nem kétséges, hogy Dési Huber melyik végleten áll, s milyen szembeszökő formai jegyekkel emelkedett nemzedéke élvonalába. De amit Kállai „ütemes formai érzéknek” nevez, abban már bemerjlik az a paradox kettősség, aminek sajátos jegyeit korábban megismertük. Az Óbudai gyár s a Guberáló még valamivel szigorúbban őrzi a korábbi évek formanyelvét, azt a sik- és tömegtagolást, amely végső fokon a kubisztikus periódusban gyökerezik. A Szőlő és kenyér azonban — mint a Népszava kritikusa megjegyzi — „új távlatok felé mutat.”⁴² A megbillent egyensúlyban, a lefojtott keserűség színeiben ott lappang az a kitörni készülő szenvedély, amely majd a következő évek alkotásaiban csap magasra.

Két évvel később, 1938-ban Dési Huber utolsó éveiről, immár *egységes* képet kapunk. Ez az egység ugyanannak a festői temperamentumnak sokszínű, különböző erősségű, változatos témájú megnyilatkozásából adódik. Bármilyen is nyúl, minden egyes alkotás ugyanannak az önállósult, független teremtő szellemnek bélyegét hordja magán. Kállai Ernő, Lyka Károly, Réti István, Farkas Zoltán, Ybl Ervin, Elek Artúr, Kopp Jenő egységesen állnak a művész mellett, akár a felfedezés öröme sugárzik szavaikból, akár kisebb fenntartással fogadják műveinek gazdag kollekcióját.⁴⁷ Mindössze egy-két jobboldali lap, folyóirat áll értetlenül a művész, illetve a kiállítás anyaga előtt, vagy itt meg disszonáns hangot. A Magyar Nemzeti Művészet „elefántcsonttoronyot”, „szellemi perverzítást” emleget, s „az egészséges lelki magyar közönség értelmi színvonalára” hivatkozva teszi fel a kérdést, vajon „kinek festenek ezek a művészek?”. „Hol marad a művész közhasznú tevékenysége? Vagy talán a közönség annyira lekicsinyelendő, hogy számára nem érdemes egy „igazi” művészeknek dolgozni? ... Mikor térnek már észhez művészeink ebből a beteges tévelygésből?”⁴⁸ A kiállítás ürügyén — hiszen ez állt a disszonáns hangok mögött — kétségkívül ellentétes világnézeti erők csaptak össze. 1938 decemberében vagyunk, „a nagy labancjárás és a kótyagos hetvenkedés idején”, ahogy Kállai írta szép Dési Huber tanulmányában.⁴⁹ A kritika az alkotások szellemiségében fel is fedezi „a mélységek bugyborékoló lázadását.”⁴⁹ Lyka Károly szemében a képek — mind Dési Huber, mind Barcsay képei — „a világháborút követő hús év magyar tragédiájában gyökereznek, nem témáikban, hanem érzésükben.” Ybl Ervin a Budapesti Hírlapban kereken megfogalmazza Dési Huber festészetének társadalmi háttérét: „Festészete szellemileg fanyar, keserű ízű vallomás a magyar nép sorsának keménységéről. Szikár, csontos parasztok verejtékkel mívelik a földet, hogy sovány kenyerüket kiizzadják... Nem hajszolja elefántcsonttoronyban a maga korától független művészi problémák megoldását, hanem benne él a mai szociális nyomorúságban. Külsőleg nem szépek emberei, formáik nem arányosak, de telve vannak elszánt feszültséggel.”⁴⁷ „Szénrajzai, temperavázatai — írja Az Ország Útja — szenvedő izmokra meztelenítik a magyar paraszt elhasznált testét.”⁴⁹

A paraszti témájú képek nagy száma valóban elgondolkodtató. Ez év nyarán hosszabb időt tölt Bátorligeten Ortutay Gyulával, s ezek a hetek — mint levelei-

ből kiderül — mély élményekkel ajándékozzák meg. Hol „különös, elvarázsolt tájról” beszél, hol úgy érzi, „mintha visszapottyant volna a XVIII. századba”, hol az első nap feledhetetlen benyomását idézi fel:⁵⁰ élményekre, újabb művészi nyersanyagra szomjas szemmel és szívvel szívja magába a magyar tájat s a vele összeforrott embert, Fedics bácsit és a többieket, belső világuk minden rezzenését. „Most értettem meg, itt — írja —, hogy miért érzik oly szabadnak, szuverénnek magukat a pásztorféle emberek; *egyszerre rabok és nagyon függetlenek.*” Az előző év májusában tette közzé a Korunkban Nagy István tanulmányát. Ahogy a bátorligeti parasztemberben önmaga sorsát ismeri fel, kortársában úgy keresi a maga tükröképét. „Itt a sötétség fojtottan gomolyog — írja —, ott a fény suhanva árad, az egyik fej szinte fintorba merevül, a másik valami paraszti fenségeségbe kerekedik. Olyanok, mint az erdőn a fák. Némán, görcsösen őrzik karakterüket, de értelmüket csak egymástól kapják meg. Rideg művészet ez, benne a tájban, életfoglalkozásban és származásban, közös sorsban kialakult ember jelenik meg: a nép, úgy ahogy századok folyamán testet öltött.” Dési Huber, aki származásával, sorsával benne gyökerezett a munkásságban, most, ezekben az években érkezett el valóban a parasztsághoz; nem mint etnográfiai érdekességhez, divatos témához, hanem mint a magyar *etnikum* számára *legsajátosabb eleméhez*. Egyhelyütt azt írja, hogy ugyanazt szeretné megvalósítani, amit Bartók a zenében.⁵¹ A Keserves ezt a szándékot tükrözi, s róla írja Kállai Ernő: „Néprajzi járulékait látva sem téveszthetjük össze ezt az ábrázolást a népieskedő műtűrkedivattal. A „bús magyar” érzélgőssé silányított és koptatott romantikája helyett ezen a férfiábrázaton tragikusan, mélyen igaz magyar gyötrelmek rajzolódnak. Ami az arcot környékezi, az csak arra való, hogy híres cifra nyomorúságunkat példázza.”⁵² S maga a művész a Magyar Nemzet számára adott interjújában meg is nevezi mindazokat, akiket az akkori magyar „szellemi képben” társainak vallott. Bartók Béla mellett ott találjuk — többek között — Kodály, Móricz, Illyés, Németh László és természetesen József Attila nevét.⁵²

Ugyanebben az interjújában Ferdinandy Mihály azt a véleményét is megkockáztatja, hogy a magyar táj belső karakteréhez romantikus költészetünk óta senki sem férközött annyira közel, mint éppen Dési Huber. Ha véleményét fenntartással is fogadjuk, tagadhatatlan, hogy a hazai táj jelzésbe, jelpébe süríthető visszaadása sohasem izgatta őt annyira, mint éppen ezekben az időkben, s különösen Bátorligeten. Innen írja előbbi levelében: „A táj karakterét a legtisztábbban vonalban lehet kifejezni: egy lágyan-görbülő, hullámbzó, játékosan megismétlődő vonalritmus, amit minduntalan megtör egy kis akác-, nyír- vagy tölgyerdő foltja. Zöld az uralkodó szín; egy zordon, nyugtalan, folyton változó zöld.”⁵⁰ Az a Dési Huber, aki a harmincas évek legelején már megpróbálkozott a jelképi ábrázolással, s egy-egy motívumba: tárgyi kellékebe, emberalakba jelképi tartalmat próbált süríteni, most, érzelmi kiteljesedése s a tájjal való mélyebb azonosulása során jut el odáig, hogy ezzel a művészi feladattal ismét szembenézzen. Tájkompozíciói, zárt és nyitott teret egybekapcsoló képei láttán a művész ismeretében önkéntelenül is felmerül a gondolat, hogy a táguló vagy a végtelenbe futó térben mást is, többet, lényegesebbet akar láttatni, mint csak szigorú festői rendet vagy a barázdák felszabdalta pusztá sikot. Ezt a sikot — különös módon — szinte geológiai rétegezettségében tárja elénk, „a mély tónusok alól a föld geológiai formálódása hullámszik elő” — írja a kiállítás egyik bírálója.⁴⁹ A fák — akár virágzanak, akár csupaszon merednek a légbe, akár sovány lombjukat ingatják, a távolban sorjázó piros tetős házak: mind-mind jelképi tartozékává nőtt a hazai tájnak, a felszaggatott földnek. Ugyanúgy, mint a disszonáns ütemre komponált s a föld fölé hajló emberek vagy egy megriadt állat, döbbenetesen futó tehén. S kicsoda megázó, barbár kép mindez! És mégis: az embernek, állatnak és a tájnak ez a szenvedélyes egybefonódása csak

további bizonyítéka annak a kapocsnak — hadd tekin-tsük most a kérdés emberi-érzelmi oldalát! —, ami a művészt az etnikumhoz köti. Mert ezeknél a ké-peknél valóban nem a lefestés pusztja ténye a döntő, mint ahogy azt a művész is megfogalmazta, hanem azok a pszichikai tényezők, amelyek a hozzáfűződő emberi viszony rögzítésére készítették. S azzal, hogy ezt a viszonyt éppen ezekkel a motívumokkal — föld, fa, ember, állat —, mint olyannyira jellegzetes, lényegi motívumokkal tudta közvetíteni, sőt — hozzá-tehetjük — jelképi formába sűríteni, az etnikumhoz való viszonyának, mint emberi tartalomnak megjeleni-tését maradéktalanul tekinthetjük. Ez az etnikum-hoz való kötődés csupán magasabb kifejezése annak, amit a kritikai irodalom a maga természetszerűen egy-szerűbb nyelvén megfogalmazott, s aminek külsőleges, szigorúan organikus jegyei Dési Huber alkotásból, világszemléletéből önként következnek. Nagy István tanulmányában önmagát aposztrofálja, amikor a kö-vetkezőket írja: „Régebben a paraszt- vagy a munkás-sorból felkerült művész sietett elfelejteni s elfelejtetni, honnan került napfényre, és azon volt, hogy minél tökéletesebben beilleszkedjék a magasabb társadalmi rétegekbe... Ma büszkék származásukra, és kitartá-nak mellette.”⁵³

Ha Dési Huber — mint láttuk — meg is találta az etnikum közvetítésének ekvivalens jeleit, jelzéseit, művészete — még mindig első sorban a kiállított anyag alapján — további összefüggések vizsgálatára ösztönöz bennünket. Vajon e jelek, jelzések mögött nem húzó-dhatnak meg *állandóbb, egyetemesebb formaképző erők*? Most már a pszichikum sajátos képletét — még ha oly meggyőző indokok is szólnak érvényessége mellett — nem tekinthetjük egyedül elégséges magyarázatnak. Az etnikum sikkjára emelkedve ugyanis a kérdés a követ-kezőképpen tétetik fel: vajon alkotásának hármias forma-képző rétege, az expresszivitásra, a szerkezetiségre és az oly ritkán jelentkező líraiságra való hajlam nem közös-e, *részben vagy egészen*, a kortárs festészet vagy éppen a korábbi magyar piktúra formaképző erőivel. A kérdésnek illetén formában való felvetése az európai festészethez fűződő kapcsolatait is más megvilágításba helyezi. Mert ha igaz is, mint Kállai Ernő írja — s valóban az —, hogy „Dési Huber színes lendülete fölött Van Gogh, szerke-zetes térképezése fölött Cézanne tündökölt, mint távoli vezérlő csillag”,⁵⁴ ezeknek az inspiratív erőknek felisme-rése most *végso soron* nemigen visz közelebb a megoldáshoz, hiszen egyik is, másik is már megjelent a magyar piktú-rában, sőt egy-egy művésznél, így Dési Hubernél is össze-forrt — többé vagy kevésbé vagy éppen teljesen — egy önállósult formanyelvvel. A tagadhatatlan kettősséget különben neki — Kállai Ernőnek — sikerült a szó asszo-ciatív erejével legtalálhatóbban megfogalmazni: „Éles ellen-tétek üzik egymást egyre hevesebb és torlódóbb, néha türelmetlenül rángatódó izgalom felé, de még ezen a zajló versenyen is túlharsan egy-egy még vesztettebb színrianás, egy-egy cikázó diszsonancia. Túlnyomóan de-rült színeket látunk, de egybefonódásuk mégis tele van fájdalmas feszültséggel, daccal, bujkáló keserűséggel és késhegyre menő, lázadó indulattal... Am ezért ezt a vágató, égen-földön végigsópró színességet az indulat roppant hevében is vasmarokkal fogja össze a szerkezetes fegyelem, a formáló akarat és a ritmus. Dési Huber festői dinamikáját éppen ez a tömörítés látja el feszül-tséggel.” A két egymásnak feszülő erő közül — amint látjuk — mégis az áradó lüktetés, a szenvedély sugárzása a domináns, ez feszíténé szét a jelenségvilág szűknek érzett kereteit, ez a hatékonyabb formaképző erő, míg a másik — bármennyire is adottak csirái Dési Huber korábbi piktúrájában vagy talán éppen azért — inkább fékező erőnek, a „szellemi éberség” beidegződött fegyvel-mének tűnik. Ezért írhatja Kállai — immár a szétte-kintés igényével: „Miként Barcsay Jenő a maga komo-rabb és zárkózottabb módján, a nálánál sokkal áradóbb, mondhatnók barokkosabb Dési Huber is a Nemes Lam-perthok, Uitz Bélák, Galimbertiek letűnésével halottnak vált magyar expresszionizmust támasztja új életre... Derkovits óta Barcsay és Dési Huber annak az új, dina-

mikus realizmusnak a legkiválóbb művelői, amely az elbágyadó lélekfestéssel, a keneteljes spiritualizmussal szemben bizonyos nyersebb, de erőteljesebb művészetet jelent.”⁵⁵ Képeinek gazdag és merész ütemezéséről pedig azt írja, hogy „Nemes Lampérth és Egry kivételével egész újabb festőművészetünkben nincsen párja. Ez a hol szélesen ívelő, hol hirtelenül szökkenő és forduló, erősen rapszódikus ütemezés *színmagyar jellegű*.”⁵⁶

A festői temperamentumot minden további körül-határolás nélkül kizárólagos kánonná megtenni, a forma-képző erőnek, az etnikum kifejeződésének pszichikai forrásává avatni: kissé egyoldalúnak érezhette maga Kállai is. Mert bárhogy is vélekedett a két háború közti festészetünk azon nemzedékéről, amelynél sem az exp-resszív lobogás, sem az eltökélt szerkezetiség nem jut különösebben szóhoz, reprezentatív tagjai hazai piktú-ránk büszkeségeivé nőttek.⁵⁷ Modern festészetünk nemzeti jellegét érdemi szinten csakis akkor közelíthetjük meg, ha *közös érvényű* formaképző erőkkel tudunk szá-molni, olyan inspiratív erőkkel, amelyeknek megléte nem csupán egyes művészeinknél mutatható ki, legyenek azok még oly jelentősek is. Kállainak — mint láttuk — már a huszas évek elején megvolt a kidolgozott elmé-lete piktúránk sajátos jellegéről, s 15 évi külföldi tartózkodás után belecsöppenve a hazai légkörbe, elmélete igazát keresi. Volt azonban ebben a már-már profétikus magatartásban jó adag művészetpedagógiai szándék is, a legnemesebb értelemben vett serkentése ihletett művé-szeinket. Ez a hivatástudat különösen becsülendő, ha meggondoljuk, hogy a harmincas évek második felében jártunk... Maga írja hazatérése után Berlinbe: „A német szellemi küzdőtér feszültségei után itt mindent túl passzívnak és puhának találtam.”⁵⁸ Majd hozzáteszi: „Fokozatosan fedeztem fel, hogy itt a szellemi ösztönzések a földben, a levegőben vannak, nagyon szép és nemes ösztönzések ezek, csak nem szabad azonosítani az észak-német lelkeség idealista követelményeivel... A tájnak és népek tulajdonképpeni formaképző ereje a latin fajtával mutat érintkezési pontokat.” Az idézet második része már magában foglalja az első korrekcióját, azt, ami a tagadást túllendíti a tények pusztja megállapításán, a pejoratív mellékiű ítékezéssel, hogy azután — mint majd látni fogjuk — a most megfogalmazott értékekre támaszkodva találja meg a kapcsolatot egy állandóbb, közös érvényű formaképző erővel.

Az etnikum ugyanis valamennyi lényeges vonásával egy tágabb művészi közösségbe, az európai művészetbe illeszkedik bele, s ebben a közösségben — amennyiben az érintkezési pontok ellenére is valóban önálló, zárt egységet alkot — sajátos helyet, megkülönböztetett sze-repet, sőt: nemes hivatást kell betöltenie. Művészetünk s legjobb művészeink elhivatottsága ebben a szükségszerű korrelációban emelkedik az általános, az egyetemleges szintjére. Mint a nagy felületű tükör, ha távolabbról tekintünk bele, önmagunkat s szűkebb világunkat, amelyben élünk, mozgunk, együtt s egyidőben vetíti vissza, úgy a művészetben is önmagunkra, mélyebb emberi ön-magunkra ismerünk, belehelyeződve a végtelen kozmosz-ba, térbe és időbe. Dési Huber is ez utóbbira gondol, ami-kor az új festői szemléletet az új tudományos világszem-lélettel hozza össze, s a modern festészet sokat emlegetett törekvését, az „együttlétet” úgy fogalmazza meg, hogy „a dolgokat időben és térben együtt kell nézni”.⁵⁹ A mi szempontunkból az alapvető kérdés az, vajon az ember, az etnikum embere és az őt körülfogó végtelen világ kapcsolatában melyiké a döntő szó: az emberé-e, akit a szellemi, érzelmi, gondolati birtokbavétel vágya sarkall, vagy a világé, a természeté, amellyel szemben erőit elégtelennek, csekélynek érzi. Kállai Ernő itt, ezen a ponton ragadja meg a magyar piktúra helyét, rendelte-tését az európai együttesben. Az olasz és a francia mű-vészetben — fejti ki elméletét a bratislavai Forumban 1938-ban⁶⁰ — az ember mindvégig meg tudta őrizni különállását, fensőbbiségét, metafizikai rejtélyek nem ingatták meg szilárd belső harmóniáját. Ezért formaképző ereje szabadon, kötetlenül érvényesülhetett, derűs, ki-egyensúlyozott alakító kedvvel teremt meg a sik- és térvizonylatokat, az emberi elme fölénye mindig meg-

megcsillan a világosan áttekinthető szerkezeten. A reneszánsz, a klasszicizmus és a kubizmus csakis Délen születhetett meg. Ezzel szemben az északi, a német és a németalföldi művészetben az ember megtartja ugyan előkelő helyzetét, de minduntalan bensőségebb kapcsolatot igyekszik teremteni a végtelen világgal. Ez a családias, bizalmas viszony nem riasztja vissza a misztikum örvényeitől sem. Ha el is ragadtatja magát, s a pusztá értelmet félredobva kutatja a kozmosz titkait, kapcsolatukat akkor is a pátosz komolyságába burkolja.

A magyar művészettől mindkét fajta kapcsolat lényegében idegen. Piktúránkban az ember nem uralja fölünyesen alakító szellemével a tág mindenséget, de nem is akar vele megfoghatatlan, transzcendens viszonyba kerülni. Az ember nálunk — s ebben Kállai ősi hagyományt vél felfedezni — a növényi és állati világ egyenrangú, vele harmonikus közösségben élő tagja, benne él a természet ritmikus áramlásában, együtt lélezkzik vele. Ezt az intim, olykor idillikus, másszor szenvedélyesen háborgó egybefonódását az embernek s a természetnek, ezt hivatottak tolmácsolni legjobb művészeink. Akár a XIX., akár a XX. századi festészetünket vizsgáljuk, a fölényes téri szerkesztettség, a sík- és tömegharmonia, egyezőval a magasabb értelmű képi alakítás iránt nem mutatunk különösebb érzéket, a jelenségvilággal, emelkedettebb síkon: a természettel való kapcsolatunk sokkal szilárdabb talajra épül, semhogy kötöttségét egyszerűen levethetnők, s fölébe kerekedhetnének. A Nyolcak törekvései ezért nem találtak lényegében folytatásra, a biztató kezdetet ezért nem követte merészebb továbblépés a szabadabb, kötetlenebb formaképzés irányában. Ezzel szemben a festői temperamentum inkább a líra, az idill, a zavartalan tiszta szemlélet szférájában élte át a természet s az ember egységét. S ha mégis — mint Dési Hubernél, Barcsaynál, Egrynél — ez az egység expresszív, vihart és szenvedélyt kavará megfogalmazást nyer, lényegében ugyanaz az élmény, ugyanaz a szellemi képlet, ugyanaz az etnikumban rejlő adottság fejeződik ki. Mindebből az is következik — ha már nem is teszi hozzá Kállai —, hogy a vázolt egységnek sem egyik, sem másik megjelenési formáját nem részesíthetjük előnyben, még akkor sem, ha dinamikusabb, expresszívabb, szerkezeti-átgondoltabb megfogalmazását sok szempontból progresszívebbnek kell tartanunk. Ami összeköti őket, nemcsak ugyanazon egység megjelenítésére törvő festői temperamentum, hanem — s ez legalább annyira figyelemre méltó — az organikus formák tisztelete. Ez a ragaszkodás ugyanannak a képletnek, az etnikumot hordozó szellemi képletnek másik oldala, ha a Nyolcak hagyományaihoz kapcsolódó újabb nemzedék tagjainál ki is robban az elszakadás vágya — olykor erőteljes formában — a tárgyi világ kötöttségétől.

A 38-as kiállítás java anyagát, végső fokon Dési Huber egész addigi fejlődését ebbe a tágabb, etnikumot és európaiságot összefűző keretbe állítva, könnyen úgy tűnhetik, hogy a művész pályája delelőjére ért, sőt talán kimondta azt, aminek kimondására rendeltetett, amire teltsége, erőinek, belső tartalékainak szüntelen sarkallása készítette. A 41-es kiállítás alkalmával — amikor Barcsayval, Domanovszkyval, Gadányival s Ferenczy Bénivel közösen állít ki — a Népszava kritikusa ennek a gondolatnak ad hangot: „Egy-egy képe előtt úgy éreztük, hogy... emberi magatartása (értsd: következetessége, becsületessége) lett kerékkötője valami festői lehetőségnek. Képein a néha jótékony véletlen nem fedezhetjük föl, ami a könnyedebb temperamentumok esetlegességeiből, kisiklásaiából adódik. Mindent összevéve, Dési Huber teljesen kiművelte piktúrája lehetőségeit.”⁵⁸ A Kelet Népeben Kassák Lajos tör pálcat fölötta: „Ha a szabályok megvalósítását alkotói eredménynek tudjuk elképzelni, akkor Dési Huber képei komoly figyelmet érdemelnek, ha azonban a szabályok betartásán túl az egyéni invenció s a kifejezés közvetlen expressziója után kíváncsiskodunk, meglehetősen kielégítetlenek maradunk.”⁵⁹ Kérdés valóban, hogy az előző kiállítás oly magas kvalitású anyaga után futja-e erőiből még többre. Akarattal egyelőre még győzi végzetes betegsége megújuló — egyre súlyosabb — rohamaikat, ellenálló

erejét nem gyengíti „a szörnyű behemót teuton gólem” lidércnyomása sem. A 41-es kiállításon ott láthatjuk József Áttila és Illyés Gyula kettős arcképét, a Külvárost, a Munkásasszonyt, a Vaskapu utcát, újabb bizonyítékait a művész továbbra is szilárd világszemléletének, a gyárrak s a földek népe iránt érzett szolidaritásának. Ő azonban, aki mindvégig oly szigorú kritikusa volt önmagának, érezhette, tudhatta, hogy valamerre tovább kell lépnie, a meghódítandó terep újabb területeire behatolnia, ha egyáltalán élni akar, s erről a pusztá tényről mások számára is jelzéseket továbbítani. „Most elég nehezen születnek a dolgok — írja 39-ben Rákossabáról —, sokat kísérletezek, rontok, újból és újból átfestem a képeket, hol festői, hol még más igény miatt. Sok gyötrellemmel jár ez, de olykor kap az ember egy kis tiszta örömet is, mikor sikerül valamit kifejezni, ami több, mint a természet egyszerű visszaadása.”⁶⁰ Bortnyik Sándor jegyzi fel róla, hogy a vásznat heteken, hónapokon keresztül az állványon tartja, mindaddig, amíg az optikai jelenséget a végérvényesség igényével nem sikerült képpé formálnia.⁶¹ Az utolsó években különösen két téma foglalkoztatta, a sakkozók s a madarakat hallgató három kislány motívuma,⁶² s ez utóbbinak majd fel-tucat változata ismeretes. Ezek közül 41-ben ki is állította a Madárdalt s az Álmélkodókat. Ez utóbbiról írja a Kis Újság, hogy ennek van a „leggazdagabb faktúrája”, majd nyomban egyik virágcsendélete „idilli báját” emeli ki.⁶³ A Népszava „múltbeli festői fölismeréseinek és tapasztalatainak megőrzéséről és gazdagításáról” is beszél,⁶⁴ az Esti Újság „a tragikus életérzés feloldódásában” látja az utat, majd hozzáteszi: „Még csak kevés lépést kell tennie ahhoz, hogy az életöröm, a teljesebb élet szépsége sugározza be vásznait.”⁶⁵ Még a Szépművészet is, amely pedig mindvégig erős fenntartással kíséri a művész életútját, úgy véli, hogy a kiállítók közül „Dési Huber brutális művészete volt legközelebb a természethez”, kisebb méretű temperáit pedig „keresetlen megnyilatkozásoknak” tartja.⁶⁶

Mindezek a vélemények valami újnak, az addigitól eltérő hangnak, sőt festői temperamentumnak bizonytalan jelentkezésére engednek következtetni. Dési Hubernek — úgy tűnik — ismét bírokra kellett kelnie az anyaggal, mint már annyiszor, hogy a küzdelemből egy újabb képi rend szülessen, a látomásnak egy újabb szférája, amely talán önmagából s a világból további összefüggéseket villant fel. Kállai Ernő s Pester Lloydban még azt a Dési Hubert ünnepli, akit korábban ő ágyazott bele a magyar s az európai fejlődésbe. Az Ablak, a Nógrádi táj, az Illyés portré, Hollókő: valóban mind olyan képek, amelyeket „a tér és fény hirtelen fellobbanó, élesen meg-megránduló, hullámozó nyugtalansággal tölt meg. Ritmusuk a vihamadarak riadt repülésére emlékeztet, amint szeszélyes és kergetődző szárnycsapásaikkal az eget izzó lángolásba hozzák.” A temperaképek „szelidebb hangoltságára” ő is felfigyel.⁶⁷ Hogy ezt a hangváltást, valami újnak bizonytalan jelentkezését mennyire komolyan kell vennünk, arról a 43-as kiállítás sajtó-visszhangja győzhet meg bennünket. „A táj, természet, ember, forma, szín, levegő nála visszatalál mégis az egységes, zárt és biztos kompozíció felé” — írja határozott egyértelműséggel a Magyar Nemzet.⁶⁸ A Szépművészet „egészséges, friss világlátásáról” beszél.⁶⁹ Néhány hónappal később Komor András a „feloldó és mindent megoldó kiegyenlítődsében” jelöli meg a művész újabb — sejtetően utolsó — alkotásainak legjellegzetesebb vonását. Az előző néhány év törekvései dolgoznak benne továbbra is — írja —, „most kezd a fény érdekelni, a korábbi barnás-lila tónus friss színekkel gazdagodik; a kompozíció zártsága enyhülni kezd, az expresszionista girbe-görbékét kedvelő technikája... mai érzelmi felszabadulásában teljesen eltűnt”. S amikor halála előtt ugyan-csak néhány hónappal az egyik hetilap interjút kér tőle, ebben azt olvashatjuk, hogy képei immár „lehiggadt és kitisztult művészetet hirdetnek... A festő szava halkabb lett, de mélyebb, formái és színei megfellebbezhetetlenebbé váltak.”⁶⁸

S a művész ebben „az érzelmi felszabadultságban”, „a feloldó és mindent megoldó kiegyenlítődsé” állapot-

tában búcsúzik tőlünk, egyre halkabbra, szelídebbre fogva hangját. Lágy érzelmeknek most sem lett rabja pillanatra sem, „tartózkodó egyéniségével ezeket mindig visszafojtja, nem hajlandó magát átadni nekik, rejtgeti, látszólag közömbös tárgy mögé bújtatja őket” — amint Komor András írja szép nekrológijában.⁶⁹ De vajon az Álmélkodókban, a Pásztorleányban s a többiben lehetne-e mást látnunk, mint a végtelennel békülő, az önnön sorsának immár nem szenvedéllyel nekirontó, hanem vele szelíden barátkozó embert? A nagy barát, Radnóti komoran szikrázó átkai helyett legfeljebb egy-egy ijesztő víziót csal ki belőle a darabjaira szét hulló világ. Akár az ő homlokán is ott tűndökölhett fehéren az a tört szárnyhoz hasonló folt, mint ékes jelkép, ami költő barátja homlokán, a róla készült tusrajzon villan meg, ha az ő számára más végzetet tartogatott is a sors. S ezzel a végzettel, ha bekülni lehetett — mert kellett —, vajon tehetette-e másként, mint hogy egy-egy óvatlan pillanatban rá-rácsodálkozott vagy el-elmerengett felette, mint a fűre heveredő pásztorki lány a kék égen vagy a falusi kislányok a tovarobbó madárpár csicsérgésén. Ő mindvégig szilárdan állt azon a földön, ahol sorsát kiküzdötte; attól a látható, tapasztalható világtól elszakadni akkor sem tudott, amikor önmaga lassú elengedésének egy-egy pillanata formába kívánczolt. A másik barát, József Attila ezekben a végső órákban már súlytalanul lebegett az ijesztő földi káprázatok felett, kétségbeesetten keresve mégis mendedéket, amibe kapaszkodhassék. Dési Huber számára ez a „menedék” kezdettől fogva természetszerűen adva volt, nem kellett kétségbeesetten keresnie, őt nem a József Attila-i láz hajtotta egyre sebesebben közelgő végzete felé. De a közvetlenebb, oldottabb, festőibb nyelvet most, ezekben az időkben találta meg, akkor, amikor végleg önmagára utaltan, a halál árnyékában kellett neki is számot vetnie mindennel. Ha nem is volt meg benne „az az ellenállhatatlan közvetlenség, illusztratív készség, értőre és laikusra egyformán ható mesélő tehetőség, ami kortársában, Derkovitsban” — amint Komor András írja⁶⁹ —, most mégis közvetlenebbül, egyszerűbben tudott vallani — ha nem is oly gyakran — a benne mélyen rejtőző lírai melegségről, mint korábban.

Kállai Ernő ide már nemigen követte. A harmincas évek végén s a negyvenes évek elején a megerősödő elvonatkoztatott törekvések nálunk is újabb területeit hódították meg optikain túlmutató világak. Ő hosszú ideig jelentős szerepet játszott a Bauhaus szervezeti életében, s így korábban is vallotta, hogy a képi fogalmazás autonóm törvényei magasabb síkon egybevágnak a természet mélyén folyó élet belső lendületével, egyetemes egységével és egyensúlyával. Ezekben az években — mint később is — azok keltik fel különösebben érdeklődését — ha nem is kizárólag —, akik ezeket az „azonosságokat” a határozott tárgyi utalások teljes vagy részleges kikapcsolásával fogalmazzák meg, olykor képletszerű elvonatkoztatás formájában. 41-ben a Pester Lloydban, a kiállításról adott beszámolójában a formát, a ritmikus tagolt s önmagukban lezárt sítokat nem az optikai világhoz köti — annyira sem, mint korábban —, belső, kielemezhetetlen folyamatok hordozóját látja bennük, lelki energiák formába áramlását.⁶⁵ 43-ban, ugyancsak a Pester Lloydban,⁷⁰ úgy látja, hogy az időközben befutott új generáció hiszi és vallja a képi forma lelkes életét, az alkotás zárt és élő organizmus jellegét. Picasso szavait idézi, aki egy ízben azt mondotta: „A természet bizonyára valóság, de az én vásznom, festményem is az!” A Nyolcakat s mindazokat, akik őket vallhatják szellemi őseiknek — így a kiállítás részvevőit: Barcsayt, Dési Hubert, Domanovszkyt, Gadányit — most így, ezen a művészeti-filozófiai síkon kapcsolja be az egyetemes művészet vérkeringésébe. Most nem az a fontos számára, ami elválasztja, megkülönbözteti őket a kortárs európai művésztől, ellenkezőleg: ami hozzáköti őket. Ezeket a szálakat, ezt a szellemi közösséget ekkor szemében Gadányi tisztában, képletszerűbben tudta közvetíteni, még ha ragaszkodott is valamilyen formában az organikus világhoz, mint Dési Huber, a „kiállítás realistája”, ahogy őt nevezi. Ezért mondja róla, hogy „érdeklődése a közvel-

len valóság iránt megnehezíti számára a tisztán festői feladatot, a zárt képfelületek konstruktív tagolását.” Innen tekintve valóban ő küszködik legtöbbet a motívummal és az anyaggal, elsősorban nagyobb méretű figurális képein, mint mondja. A belső tüztől izzó tájakat is nyugodtabb, színesen világító táj- és városképek váltják fel, bennük „az oly nehezen összeegyeztethető valóságközelség s a tiszta képszerű rend” békül össze. Ha Kállai pontosan észre is veszi a művész bensejében, festői szemléletében bekövetkezett változást, vele azonosulni kevésbé tud, ő az idők árján más szelekbe fogta vitorláját.

S ha már Dési Huber nem is érthette meg, a felszabadulás előtt még egyszer hitet tesz a nemes barát és a jeles művész mellett. Temetése napján, február 27-én nyílik meg a Tamás Galéria utolsó reprezentatív kiállítása Új romantika címmel — Kállai rendezésében. Az impozáns seregszemle művészeti-művelődési koncepcióját volt hivatott láttatni, ékes bizonyítékként a közönség elé tárni. Nem törekszik, nem is törekedhetett teljességre; XX. századi festészetünkben, elsősorban a harmincas évek piktúrájából azokat vonultatja fel, akik a magyarság s az európaiság korrelációját maradéktalanul egyesítik szemében. Ennek a számunkra előkelő rangot biztosító korrelációnak legfőbb ismérve az az általa romantikusnak nevezett festői szemlélet, amelynek érvényességét írásaiban annyiszor hangoztatta, előszóban propagálta, s amelynek felismerése az európai és a magyar művészet állandó szembesítése során vált benne cáfolhatatlan meggyőződéssé. A festői temperamentum sajátosan hazai, magyar megnyilatkozása ez, „olyan képeket vagy olyan temperamentum — amint a katalógus Előszavában s a Pester Lloydban kifejti⁷¹ —, melynek távlata és hevülete túlszárnyal a természetes érzéklet és a szerkesztő értelem által megszabott határokon: a formájában tiszta, tárgylagos fogalmazású festői plaszticitáson. Ez a festészet ragaszkodik bár a dolgok ábrázolható valóságához vagy éljen bár attól független képzetekkel, egyként érzelmek és indulatok, álmok, révületek és látomások mélyéből, tehát *jellegetesen romantikus indítékokból fakad.*” S amit ő olyannyira nemzeti karakterünknek vél, éppen az, vagyis a festői temperamentum romantikus, sokszor hevesen kirobbanó megnyilatkozása emeli szemében modern festészetünket az európaiság, az egyetemesség szintjére. Ennek az egyetemesség-igénynak a természet-élvőség sem lehet immár kritériuma, az organikus formák ilyen vagy olyan tisztetele, mint ahogy 38-ban a kötetlenebb formanyelvet még nem tartotta összeegyeztethetőnek a festészetünkben ható formaképző erőkkel. Ezek az erők most számára *azonosak* a század európai festészetében dolgozó formaképző erőkkel, a festői temperamentumot megnyilatkozások *ezek az erők is vezetik*, s érvényesülésüknek, hatékonyáguknak nem lehet akadály a szigorúan organikus formanyelv sem. Ami pedig a festői temperamentum romantikus elnevezéséből adódóan esetleg félreértésekre vezethet, az a fogalom — a romantika — régi és új értelmének tisztázása révén küszöbölendő ki. Ez a szükségszerű tisztázás ugyancsak a fenti korrelációhoz vezet bennünket közelebb. „Szellemileg főként az különbözteti meg a múlt század romantikus művészetétől — definiálja az eltérést Kállai —, hogy az embert nem emberfölöttivé monumentalizált, poétikus individuum alakjában, hanem a *természeti és lelki erők végtelen szövevényével egybefonódva, ebben a szövevényben mintegy szétáradva, feloldódva és szétáradva látja.*”⁷¹ Itt, ezen a ponton érintkezik ismét Kállai szerint — mint 1938-as tanulmányában,⁵⁷ ha kissé eltérő megfogalmazásban is — a magyar festészet az európaival, s így kapcsolódik egyúttal korábbi hagyományaihoz. Ezt a tág kapcsolatot azonban most is tovább szűkíti: „Am ne tévesszük szem elől azt a főként kubizmus ihlette konstruktív gerincet, mindenekelőtt azt a sokrétű, szerkezetes téri alkatot, azt a téri poliritmiát, mely ennek a festőivé érett expresszionizmusnak többnyire igen dús árnyalatú, színes, romantikus felülete alatt feszül.”⁷¹ Ennek a szerkezetiségnek beidegződött tisztetele az, ami „a képeket mélyebb és nagyobb távlatok áthidalására edzi, mert... a konstruktív fegyelem, a forma fokozott

szellemi összpontosítást követel.⁷¹ Ezzel az elméleti alapvetéssel számolva kerülhetnek egymás mellé mindazok a művészek, akiknek piktúrája — egy-két kiemelkedő kivételtől eltekintve — a harmincas években s a negyvenes évek elején bontakozott ki. A sor kétségkívül impozáns: Ámos, Barcsay, Csontváry, Czöbel, Derkovits, Egry, Farkas, Gadányi, Gulácsy, Korniss, Martyn, Uitz, Vajda Lajos — s természetesen Dési Huber, hogy a legjelentősebbeket említsük.

Innen, egy annyi jeles művészt magába ölelő számvetés csúcspontjára visszatekintve — ugyanúgy, mint a 38-as kiállítás magasáról — az életmű mégsem hat befejezetlennek. Hogy az utolsó évek alkotásait egy végső kérés biztató jelének tekinthetjük-e, a kérdésre talán felesleges is válaszolni. S ha mégis válaszolni akarunk, mint ahogy Kállai Ernő⁷² és Komor András⁷³ is megtette, az alkotói pályát *lehetőségeiben* nem tartjuk véglegesen lezártnak, ők sem tekintették annak. Mint láttuk, önmaga szüntelen megújulásának ereje élte tette Dési Hubert az utolsó pillanatig. Az alkotások líraibb hangvétele, számos rajz, vázlat valóban arra enged következtetni, hogy az új út számára járhatónak bizonyult volna. Viszont ha azt az utat nézzük, amit harmadfél évtized alatt befutott, az emberi és művészi fejlődésnek oly egyenletesen — bár tempósan — emelkedő vonalát, az életművet *zárt egésznek* kell tartanunk. Helye ott van nemzedéke legjobbjai közt, számos alkotása modern festészetünk legjava értékei közé tartozik. S ugyanakkor ez utóbbiakban etnikum és európaiság tökéletes összefonódásában tárul elénk. Ha pedig a modern európai művészet ember-természet kettősségét nála anynyiszor az ember-társadalom-természet hármassága váltja fel, ez az érett művésznél nem merev előítéletből vagy

a tárgyas formák görcsös tiszteléséből fakadt. Emberi, társadalmi s belőle kinövő művészi világképéből, abból a szándékból, hogy a társadalmi tartalmat — s ebben az etnikumnak az ő számára adott jellege is bennfoglaltatik — kertelés nélkül, világosan, egyértelműen fogalmazza meg. Ha meggondoljuk, mennyit kellett küzdenie — önmagával, a világgal, betegséggel, a szüntelen reátörő végzettel —, amíg ennek a hármasságnak maradéktalan művészi vetületét meglelte, kiharcolta, az *egész oeuvre* különleges megbecsülésre tarthat számot. Az ember ugyanis művészetében végigjárta azt a skálát, amelynek terjedelme természetszerűen kötött — ennek a skálának egyes lépcsőfokait követtük mi is —, de kifejezési lehetőségei végtelenül sokfélék. Más, gazdagabb poggyásszal induló művész nyilván hamarabb megtalálja a pszichikumában rejlő lehetőségek, érzelmi-gondolati tartalmak ekvivalens kifejezését. Az ő különleges érdeme éppen abban van, hogy ezt az ekvivalens kifejezést kereste, kutatta csaknem kezdettől fogva, nem szűnő állhatatossággal, makacs kitartással, s egyre táguló emberi, művészi öntudattal. Mert — s ezt is láttatni szeretnénk volna — az alkotásokat létrehozó erőiben, különösen a harmincas évek közepétől, ott él egyre teljesebb önmaga, emberi fejlődésének újabb és újabb állomása. Az életnek, az embernek, a társadalom sokrétű szövevényében élő embernek ez a szüntelen beépülése a műbe, az egyre emelkedő kvalitás mellett ez teszi oly vonzóvá, megragadóvá, különlegesen megbecsültté az egész életművet. S ezért éreztük mi is kötelességünknek, hogy Dési Huber piktúrájának korabeli sajtóvisszhangját az ember és a művész szétválaszthatatlan egységének szem előtt tartásával kísérjük végig.

Mezei Ottó

JEGYZETEK

¹ Kiindulásul: Emberség 1947. aug. (Pogány Ö. Gábor); Tér és Forma 1947. 114–116. l. (Szegi Pál); Szabad Művészet 1954. 204. l. (Oelmacher Anna); Bevezetés Dési Huber István A művészetéről c. kötetéhez (Budapest 1959. Oelmacher Anna); legutóbb: Magyar Nemzet 1964. II. 23. (Oelmacher Anna). Jelen dolgozat 1964-ben készült egy nagyobb tanulmány részeként. A későbbi irodalomra ezért nem történik utalás. Ezúton köszönöm meg a művész özvegyének, hogy a korabeli kritikák összeállításában segítségemre volt.

² Fórum 1947. II. k. 382. l.

³ Népszava 1934. IV. 17.

⁴ Jellemző példaként említjük meg az 1937-es Kmetty kiállítást a Frankel Szalonban (l. a Katalógus Előszavát).

⁵ Bővebben erről *Siedlmayr*: Verlust der Mitte, Salzburg 1948.

⁶ A modern festészetet ebben a szellemben tárgyalja H. Read: Geschichte der modernen Malerei. München—Zürich 1958.

⁷ Gondolat 1936. 9–10. sz.

⁸ Mint lényeges alkati mozzanatra határozottan felhívja rá a figyelmet Komor András: Tér és Forma 1943. 12. sz.

⁹ Szabad Művészet 1948. október

¹⁰ La Revue des Arts et de la Vie 1927. IX. 15.

¹¹ Népszava 1924. IV. 25.

¹² Népszava 1928. I. 18.

¹³ Magyar Hírlap 1928. I. 14.

¹⁴ Nyugat 1928. I. 16.

¹⁵ Tér és Forma 1943. 12. sz.

¹⁶ Népszava 1938. XII. 11.

¹⁷ Népszava 1928. XI. 10.

¹⁸ Hogy itt valóban bemutatásra került-e a sorozat, a sajtó később nem jelzi, a fenti recenzió mindössze megjegyzi, hogy itt is látható lesz.

¹⁹ Elsősorban Masereel.

²⁰ Világnczet mint formateremtő erő a képzőművészetben. Forrás 1930. 4. sz. Az idézett Dési Huber-dolgozatoknak eredeti megjelenési helyét közöljük. Amennyiben azok A művészetéről c. kötetbe is felvétek (Budapest 1959), a hivatkozás után zárójelben DHI-vel jelöljük.)

²¹ A festészeti „izmusok” bírálatához, Korunk 1933. március (DHI).

²² Az impresszionizmus és ami utána jött, Az Ország útja 1942. december; Tanulmány a IV. rend művészetéről: Népszava 1941. XII. 25.

²³ Habasque: Le Cubisme. 1959. Genève; M. Sérullaz: Le Cubisme. 1963. Paris.

²⁴ A mai magyar festészeti törekvések. Korunk 1937. január (DHI).

²⁵ Pesti Hírlap 1931. III. 7.

²⁶ Az Ernst Múzeum CXXIX. kiállítása, 1932. április.

²⁷ Pester Lloyd 1932. IV. 17.

²⁸ Dési Huber István festményei. Korunk 1938. december. A tanulmány lényegtelen változtatással ezzel egyidőben (1938. 12. sz.) megjelent a Magyar Művészetben is. Ez utóbbi helyen bő képanyaggal.

²⁹ Az Est 1932. IV. 17.; Ujság 1932. IV. 17.; Uj Nemzedék 1932. IV. 17.; Magyarország 1932. IV. 17.

³⁰ A huszas évek végétől volt a KUT tagja.

³¹ Ujság 1930. III. 30.

³² 1938. decemberében és 1941. márciusában, majd 1943. májusában az Ernst Múzeumban.

³³ I. a 24-es számú jegyzet. Kapcsolatának behatóbb vizsgálatát a Szocialista Képzőművészek Csoportjával nem tekinthetjük pillanatnyilag feladatunknak, bár a Csoport egyik alapító tagja ő volt. L. Németh Lajos tanulmányát, Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1952. és Vértess György adatokban gazdag tanulmányát, Kortárs 1961. XII.—1962. II. A Csoport közelmúltban megnyitott kiállítása (Nemzeti Galéria, a Katalógus Előszava Oelmacher Annától) remélhetőleg megindítja munkájának, művészettörténeti jelentőségének alaposabb felmérését, amint arra Németh Lajos is rámutat (Kortárs 1964. május). A „vajon kinek volt igaz?” kérdés eldöntését M. Heil Olga pillanatnyilag nem tartja alapvető fontosságúnak (Művészet 1964. április).

³⁴ Pesti Napló 1934. IV. 15.

³⁵ Népszava 1934. IV. 17.

³⁶ Dési Huber István: A művészetéről. 51–53.

³⁷ L. Budakesziről írt leveleit az idézett kötetben.

³⁸ Népszava 1943. V. 12.

³⁹ Ennek a döntő pszichológiai ténynek felismerése adott indítékot a kiemelkedő tbc-s művészek alkotásainak bemutatására — terápikus céllal (Korányi Szanatórium. 1961.). A kiállításon Dési Huber művek is szerepeltek. A kiállítás rendezője, D. Fehér Zsuzsa — problémafelvetésünket igazolandó — a következőket írja: „Hogy a betegség, annak speciális lelki megnyilatkozása hogyan vált részévé, elemévé a festői munkának, hogyan segítette a fantázia szárnyalását, — ezt az érdekes kérdést első ízben a gyógyítással odaadón foglalkozó orvosok vetették fel. Sokirányú vizsgálat segítségével akarják levonni a következtetést a tbc-s megbetegedés és a művészi alkotómunka összefüggéseire vonatkozóan.” (A Katalógus Előszavából.)

- ⁴⁰ I. a 33-as sz. jegyzet első hivatkozását.
- ⁴¹ A Van Gogh analógiát *Kállai Ernő* is említi már idézett tanulmányában (Korunk 1938. december), Munch-hel az Ujság műkritikusa (T.—Sz. G. dr.) hozza kapcsolatba (1943. V. 6.)
- ⁴² Népszava 1936. II. 23. (*Szél Árpád*); Új Idők 1936. III. 1. (*Kállai Ernő*); Pesti Hírlap 1936. II. 25. (F. J.)
- ⁴³ Új Idők 1936. III. 1.; Magyar Művészet 1936. május.
- ⁴⁴ Magyar Művészet 1937. január.
- ⁴⁵ A KUT kiállítása a Nemzeti Szalonban, 1936. II. 23.—III. 8., Katalógus.
- ⁴⁶ Új Idők 1936. III. 1.
- ⁴⁷ Korunk 1938. december; Magyar Művészet 1938. december (mindkettő *Kállai Ernő*től); Pesti Hírlap 1938. XII. 4. (*Lyka Károly*); Az Est 1938. XII. 4. (*Réti István*); Nyugat 1939. I. köt. 62. l. (*Farkas Zoltán*); Budapesti Hírlap 1938. XII. 4. (*Ybl Ervin*); Ujság 1938. XII. 4. (*Elek Artúr*); Katolikus Szemle 1939. I. 55—56 (*Kopp Jenő*).
- ⁴⁸ Magyar Nemzeti Művészet 1938. 5. sz.
- ⁴⁹ Az Ország Útja 1938. december.
- ⁵⁰ *Dési Huber István*: A művészetről. 74. l.
- ⁵¹ *Dési Huber Istvánné* szíves közlése
- ⁵² Látogatás *Dési Huber István* műtermében, Magyar Nemzet 1938. XII. 11.
- ⁵³ Nagy István, a festő (1873—1937). Korunk 1937. május (DHI).
- ⁵⁴ Elsősorban az ún. posztnagybányaiak reprezentatív képviselőire gondolunk.
- ⁵⁵ Ezt s a következő levélrészletet idézi *Mihály Ida* a Művészet-történeti Dokumentációs Központ Közleményei 1963. III. kötetében („Bauhaus”-szám) a *Kállai Ernő* leveleket közreadó fejezet bevezetésében.
- ⁵⁶ A festői módszer kérdése. Korunk 1937. február (DHI). I., még *Dési Huber István*: A művészetről. 51. és 73. l.
- ⁵⁷ Zum Wesen der ungarischen Kunst. Forum (Bratislava—Pressburg) 1938. 215—218. l.
- ⁵⁸ Népszava 1941. III. 19.
- ⁵⁹ Kelet Népe 1941. IV. 15.
- ⁶⁰ *Dési Huber István*: A művészetről. 77. l.
- ⁶¹ Miroir 1948. 4. sz.
- ⁶² Kis Ujság 1941. III. 17.
- ⁶³ Esti Ujság 1941. III. 17.
- ⁶⁴ Szépművészet 1941. 130. o.
- ⁶⁵ Pester Lloyd 1941. III. 17.
- ⁶⁶ Magyar Nemzet 1943. V. 2.
- ⁶⁷ Szépművészet 1943. 245. o. l. még 113. o.
- ⁶⁸ Film, Színház, Irodalom 1943. XII. 15.
- ⁶⁹ Magyar Csillag 1944. III. 15.
- ⁷⁰ Pester Lloyd 1943. V. 9.
- ⁷¹ A Tamás Galéria CI,IV. kiállítása, 1944. II. 27. — III. 12., Pester Lloyd 1944. II. 27.
- ⁷² Pester Lloyd 1944. II. 26.
- ⁷³ Magyar Csillag 1944. III. 15.

A KALOCSAI XI. SZÁZADI ÉRSEKSÍR LELETEI

A kalocsai székesegyház restaurálási munkálatai során előkerült korai (XI–XII. századi) falmaradványok és kőfaragványok legértékesebb emlékeink közül valók. Éppen ilyen figyelemre méltóak azonban az 1910. évi átalakítások idején talált érseki sír leletei is.

A lelet egyes tárgyaival a művészettörténeti kutatás már több alkalommal foglalkozott, azonban keltezése még ma is kétséges.

A sír leleteit együttesként idáig nem vizsgálták, s a keltezés bizonytalansága, az egyes darabok gazdagsága, a főpapi méltóságjelvények hiánytalan együttese indokolja, hogy a leletet teljes egészében újra közreadjuk és történeti-művészeti kapcsolatait nyomozzuk.

I.

LELETKÖRÜLMÉNYEK

Henszlmann Imre 1869/70. évi ásátásai¹ után várható volt, hogy az 1910-ben végzett átalakítások alatt előkerülnek a múlt században feltárt falrészecskék újabb szakaszai. Városey érsek megbízásából az átalakítást vezető Foerk Ernő és Petrovác Gyula építésszek gondosan vigyáztak az előkerülő falakra és leletekre, s ma is használható megfigyeléseket végeztek.

A mai szentély padozata alatt 1,80 m mélyen találtak az első kalocsai templom római kori téglákból rakott padlózatára, s ez alatt újabb 1,60 m mélyen kőlapokból rakott sírra találtak.² Öt darab, 5–7 cm vastag márványlapból illesztették össze, sarkain vaskapcsokkal megerősítve. A fedőlapok szorosan érintkeztek, csak a láb felőli végén repedt egy sarok el, amelyet a szomszédos XVIII. századi sírok egyikének ásásakor törhettek el.

A sírban „erőteljes férfi” csontvázát találták, kissé jobbra eltolódott gerincoszloppal, ami esetleg bolygatás következménye. A jobboldali bordák között kis ezüstkehely feküdt, oldalra dőlve, a sír sarkához gurult a patena, a jobb felső karesont mellett, kívül feküdt a pástorbot aranyozott ezüst feje, a jobb lábfej táján a pástorbot alsó végének vasalása és szége. Az iszapos sírfenéken ruhafoszlányokat leltek, arany mellkeresztet, három palliumtűt, és egy topázzal ékes aranygyűrűt. A koponya körül a mitra arannyal átszőtt darabjai feküdtek. A csontváz magasságát a sírban 1,80 m-nek mérték.³

A sír feltárása után a leleteket a kalocsai érsekségen helyezték el, ahol ma is őrzik.⁴ A csontokat, újra összeállítva a sír kőlapjait, átszállították az ún. érseki kriptába, ahol üveglappal ellátott márványtábla mögött helyezték el.⁵ Sajnos, a csontok embertani vizsgálata elmaradt, s ma sem lehetséges.

A leletről előkerülte után azonnal hírt adott Foerk Ernő,⁶ aki a XI. század első feléből származtatta, az első kalocsai érsek, Asztrik személyéhez kötve. Hasonlóképpen keltezték Csányi Károly,⁷ Divald Kornél,⁸ s végül Pinter Imre.⁹ Az érsekség szakvéleményt kért J. Brauntól, és M. Dregertől, az Osztrák Iparmúzeum igazgatójától. Braun fényképek alapján¹⁰ a XII. század

végéről, vagy a XIII. század elejéről keltezte, Győri Saul érsek sírjának gondolva. Dreger tudtommal csak a szövetmaradványokat vizsgálta meg, s ezeket óvatosan a XII. esetleg a XI. századból származtatta, esetleg bizánci eredetűnek tartva.¹¹ Braun véleménye Winkler Pál révén¹³ terjedt el, s elfogadta Gerevich Tibor¹³ is. Ugyanígy keltezte Bóna István.¹⁴ A lelet patenájának a honfoglalás előtti művészetünkkel rokon permi tálakhoz fűződő kapcsolata László Gyula hívta fel a figyelmet.¹⁵ B. Oberschall Magda több alkalommal is érintette a kalocsai lelet kérdését, XI. század végi, vagy XII. század eleji eredetűnek mondv.¹⁶ Deér József, Győri Saul említése nélkül, a XII. századra keltezte.¹⁷

A lelet keltezésében, Foerk E. kivételével, figyelmen kívül hagyták a templomok és a sír kapcsolatát.

II.

A LELET LEÍRÁSA

1. *Kehely.* (1. sz. rajz.) Magassága 8,25–8,75 cm, a kupa (csésze) átmérője 7,95–8,15 cm, a talplemez átmérője 7,75–7,90 cm. Ezüst, aranyozás nyomai nélkül. A kupa oldala és a talplemez sérült, részben a hosszú használat, részben a sírbeli viszonyok miatt. A kupa pereménél a legvastagabb, a középről kezdett, körkörös kalapálás következtében. A perem alatt enyhén visszakalapálva, az ívás megkönnyítésére. A nodus (gomb) és a kupa között öntött, gyöngyözött ezüstgyűrű ül, a két gömbfelület illeszkedésének biztosítására. A nodus és a láb egy darabból kalapálva, a nodus alatt belülről visszakalapált, a felsőhöz hasonlóan gyöngyözött sáv fut. A láb enyhén ívelt, csonkakúp alakú, alsó széle a vízszintes talplemezben folytatódik. Felirata, díszítése nincs.

A kupa belső oldalán és a talplemez alján keskeny ezüstpánttal megerősítve. A külön kialakított kuppát és nodus-lábat a kupa aljára forrasztott lemez segítségével erősítették össze. A lemez négyzetes, keskeny nyelvekre vágták, ezeket a noduson vágott nyíláson átbujtatva egy gyűrűre visszahajlították.¹⁸

2. *Patena.* (2. sz. rajz.) A kehelynél jobb állapotban van, más, keményebb anyagból készült. Peremének átmérője 9,35–9,45 cm, mélyületének átmérője 6,75–6,8 cm, mélysége 0,45 cm. A mélyület kisebb, mint a kehely kuppájáé.¹⁹ A peremen két szabálytalan, poncolóval beütögetett vonal fut körbe. A mélyedésben meanderszerű, rekesztechnikára emlékeztető²⁰ keretben Isten áldó jobbát (Dextera Domini) ábrázolták, poncolóval beütögetve. A rajz a technikát jól ismerő, de hasonló ábrát sosem rajzolt ötvös kezemunkája. Eltévesztette a mutatóujjat, a gyűrűsujjat és a kisujjat is. Őt helyett hat ujjat kezdett rajzolni. A ruha ujjának mintája díszes szövetet jelez. — A peremnek jelentős szakasza letört.

3. *Pástorbot.* (3. sz. rajz.)

a) *Botvég.* Egyszer hajlított, aranyozott ezüsből kalapált illetve részben öntött. Stilizált oroszánfejben végződik. A botvég testét 0,8–1 mm vastag lemezből ala-

kított, csonkakúpforma meghajlításával készítették, ráforrasztva 4 sávban eredetileg drágakövek befogadására szolgáló lemezfoglatokat. Több foglatot utólag leeresztettek. A botvég nodusa és szára között keskeny, gyöngyözött gyűrű ül. A nodus alján hasonló gyűrű övezi a fanyél megerősítését szolgáló pántot, amelyet két szöglyukkal törtek át. A határozott vonású, kifejező állatfej torkánál szintén felforrasztottak egy drágakőfoglatot, követ azonban sosem tettek bele. A szabálytalan, a kövek alakjához formált foglatokban ma már csak három helyen van meg a kő alá rakott, gipszforma massa nyoma. A foglatok egy részében sosem volt kő, hogy a többiek mikor estek ki, megállapíthatatlan.

b) *A pásztorbot vasalása.* (4. sz. rajz.) A bot alsó végét vaspánt övezte, ma két darabja van meg. A bot végébe erős, négyszöges átmetszetű tompa szeget vertek, amelynek vége a használatban megkopott. — A Foerk közölte sirrajz szerint a pásztorbot eredeti hossza 150–160 cm lehetett.

4. *Gyűrű.* (5. sz. rajz.) Sima aranyhuzal-karikán, lekerekített élű, csonkakúpforma foglatban, a foglat szélére forrasztott kis karmokkal megerősítve, tisztá fényű topáz ül. A kő alatt jól látszik az alátett vékony aranylemez. A karika és a foglat találkozásánál téglalapforma lemezt iktattak be.

5. *Palliumtűk.* (6. sz. rajz.) A ma is érvényes egyházi előírásnak megfelelően, megtalálták az érseki méltóság jelvényének, a palliumnak felerősítésére szolgáló 3 díszűt is. Egy ép, kettő csonka. Vörösrézről kalapálták, végére virágkehely alakú fejet forrasztottak. A kis kelyhekben eredetileg talán zománcherakás volt.²¹

6. *Mellkereszt.* (7. sz. rajz.) Korai főpapsírokban ritka lelet. Készítésmódja szokatlan: rovátkolt szélű, vastag aranylemezzel a száraz hosszában, középen, mindkét oldalán, rovátkolt aranydrótot forrasztottak. A végénél 3–3, a száraz találkozásánál 2–2 finom, egyforma gömböcske ül. Elő- és hátoldala egyforma. A függőleges szár alsó vége letörtött, a felső vég széles, körbehajlított pántban végződik, amelynek szélein jól látszik a függesztőzsinór nyoma.

7. *Szövetmaradványok.*²² Arannyai átszőtt foszlányok mellett vászon- és gypjűszövet maradványai kerültek elő. Az aranyszövetek vastagabb része a mitrából származik, a gypjú a pallium anyagából, míg a vászonmaradványok az alsóruha és a karing (?) darabjai. A vékonyabb aranyszövetek a főpapi díszruha részei; egyes ruhadarabok szerint ma már nem lehet szétválasztani. A sírban nem figyelték meg, csak a mitra nyomait. A szövetmaradványok mutatják, hogy a halottat teljes főpapi díszben temették el, ma is érvényes előírásokhoz hasonlóan.

8. *Famaradványok.* A pásztorbot nyeléből származnak a fejnél és a lábvégnél a fémrészektől rozsdát kapott, keményfa (tölgy) szilánkok.

III.

AZ ELSŐ KALOCSAI TEMPLOM PUSZTULÁSA ÉS AZ ÉRSEKSÍR KORA

Henszlmann 1869/70. évi ásatásai során felismerte, hogy az első kalocsai templom XI. századi falait is megtalálta. Hogy rekonstrukciója a későbbi ásatások után nem bizonyult helyesnek, az első templom építésének kormeghatározásán mitsem változtat. Az alapfalak körül sírokat is tárt fel Henszlmann. A sírban egyetlen lelet került elő, egy kisméretű rézkehely, amelyet a XII. századra kelteztek.²³ A sírok elhelyezkedése feltűnő: egy részük az első, más részük a második templom falaihoz igazodott. A két templom keletelése elég nagy különbséget mutat, s így nem lehet véletlen a sírok eltérő, azaz a két templomhoz igazodó tájolása. Ezt a jelenséget csak úgy magyarázhatjuk, hogy az első templommal egyező tájolású sírok feltétlenül a második templom épülte előtt keletkeztek, — pontosabban, hogy az első templom fennállása idejéből származnak. Így a sírban lelt kehely a második templom építése után keltezhető.

Ebbe a rendszerbe illeszkednek a Foerk által 1910-ben feltárt sírok is. Az érseksír az első templom belsőjében, annak falaival párhuzamosan készült, a másik iránya szintén az első templomhoz igazodott.²⁴ Így mindkettő feltétlenül egyidős az első templommal.

Ilyenformán szétválasztva két időrendi csoportra a kalocsai templomok körüli temetkezéseket, az első templommal egykorú sírok keletkezésének legutolsó dátumát az első templom pusztulásában jelöljük meg.

A második kalocsai templom, franciaországi rokonai szerint a XII. század második felében épülhetett. Az építkezés kezdetének lehetséges legkorábbi dátuma 1135, amikor is negyven év után újra kalocsai érsekről halunk, azaz újra érseki székhely lesz Kalocsa.²⁵ Kalocsa és Bács, a két székhely²⁶ változása mindenképpen befolyásolta az építkezések kezdetét. Az 1135. év lehetett az első templom fennállásának utolsó dátuma is.²⁷ A két templom tájolásának nagy eltérése azonban azt mutatja, hogy az első pusztulása és a második építkezéseinek kezdete között jelentékeny idő telt el, s az építkezés idején az első templom falai már használatlanok voltak. Másképp a nagy eltérés indokolatlan lenne.²⁸

Az 1135. évi kalocsai székhely visszaállítását megelőző 1093 óta nem szerepel kalocsai, csak bácsi érsek. Ez a változás feljogosít arra, hogy a székhely megváltoztatásának okát kapcsolatba hozzuk Kalocsa, illetve az első templom állapotával.²⁹

László király 1091. évi szlavóniai hadjárata idején a kunok a védtelen hagyott Erdélyen keresztül, a Maros mentén az ország belsejébe törtek. A Tiszához érve Tokajnál átkeltek, majd seregüket három részre osztották; egy csoport a Tisza mentén portyázott, a másik kettő pedig a Duna–Tisza között dúlt. A visszasiető király már csak a Temes táján érthette őket utól, ahol a legenda megörökítette nagy győzelmét aratta.³⁰

Valószínű, hogy ennek a kun betörésnek áldozatul esett Kalocsa és temploma is, hiszen, mint forrásunk mondja, a kunok szinte kényelmesen raboltak, ellenállás nélkül.

E pusztítás okát adja, hogy miért helyezték az érsekség székhelyét Bácsra.³¹ Ugyanakkor 1091 és 1135 között rombadőlhetek azok a falak, amelyeket a második templom építésénél már nem használtak fel.

Ezzel, 1091-re keltezve az első kalocsai templom pusztulását, meghatároztuk az első templom fennállásakor temetett sírok korát: valamennyi XI. századi, beleértve a vizsgált érseki temetkezést is. Ilyenformán nem lehet Győri Sándor sírja. De az első templom pusztulásához igazodva, nem lehet Desideriusé sem, aki 1093-ban még, a kalocsai és pécsi egyházmegyék közötti határper idején kalocsai püspök volt, s mint püspök nem viselhetett palliumot sem.³²

IV.

MAGYARORSZÁGI ROKONLETEK

A nyugati országokhoz viszonyítva igen kevés korai főpapi sírlelettel rendelkezünk, s az előkerültek egy része is elkallódott.

Esztergomban, a Szt. István protomartyr templom bontásánál előkerült egy sír, a következő tárgyakkal: Kisméretű ezüst kehely, öt hüvelyknél (13–15 cm) nem magasabb, kézzel érintve azonban összetört. Két, kristályal ekes gyűrű, vésett kövekkel. Görög ritusúnak mondott, „vissza nem görbülő” pásztorbotot is találtak a sírban.³³ A pásztorbot³⁴ szűkszavú leírása alapján nem a kalocsaihoz hasonló, hanem ún. „T”-forma darab lehetett, ezek a botvégek — tudomásom szerint — a XI. század első felén túl nemigen voltak használatosak a nyugati egyházban,³⁵ ellenben valóban formai előzménye lehet a görög egyházban használatos botoknak (patériszsa).³⁶ Az esztergomi sírlelet leírása alapján XI. századi lehetett, talán éppen Anastasius, az első érsek sírja.

Berényben (Erdély, Románia-Beriu) a románkori templom rombadőlt tornyának romjai között öntött,

aranyozott rézkelyhet találtak,³⁷ amely kicsiny méretei (magassága 11 cm) miatt első pillantásra sírlethez tartozónak tűnik. Előkerülésének helye azonban szokatlan lenne sírhely számára; aranyozása pedig misézésre való használatát mutatja. Olyan felszentelt misekehelynek tartjuk, amely hordozható oltár (altare portatile) számára készült. A XIII. század közepéről, vagy második feléből származhat.³⁸

Feldebrőn, a templomban vagy környékén talált magasabb egyházi méltóság sírjából származik egy agancsból faragott, nyolcszögű hasábos testű, egyszerűen görbült, oroszlánfejből végződő pásztorbot.³⁹ A feldebrői sírban vagy a helyi monostor⁴⁰ apátját, vagy egy átutazó apátot temettek el, főpapi ornátusban. Az apátoknak kivételes esetekben s jobbára monostoruk területén, megengedi a pápa a főpapi (püspöki) jelvények viselését. Sőt, XI/XII. századi temetkezésekben is kerül elő apátsírból pásztorbot.⁴¹ Magyarországon pl. a panonhalmi apát használhatta a főpapi jelvényeket: Siegfried (+ 1365) és Czudar László (+ 1372) apáturak sírkövein a ravatalon fekvő alak fején mitra van, ujján gyűrű, kezében pásztorbot.⁴²

Az apáti temetkezések e viszonylag kései példái mellett Nyugaton számos korábbi esetet ismerünk: Martène szerint egyes apátok már az V. században használhattak főpapi jelvényeket.⁴³ Szt. Germanus, Moutiers-Grandval apátjának botja,⁴⁴ egy X. századi quedinburgi apátnő,⁴⁵ egy XII. századi francia apátnő⁴⁶ botjai a pásztorbotok korai használatát jelzik. Ugyanezt vallják IX–XII. századi legendák is.⁴⁷

Ezek szerint, ha ugyan nem átutazó apáttal temették el, a felderebrői monostor apátjává lehetett, bár e monostor ilyen korai létéről (a pásztorbotot a XI. század közepére vagy első felére keltezhetjük) okleveles adatunk nincs.⁴⁸

A magyarországi főpapi sírleletekhez csatlakozik az antik *Brigetio* (Öszöny) kései római kori temetőjében talált sír, amelyben kőkoporsóban férfi csontváza mellett többek között vékony ezüstlemez pásztorbotot leltek.⁴⁹ Egyelőre nem bizonyos, hogy a sírban valóban keresztény főpap nyugodott-e, de inkább keresztény sírnak véljük, mintsem pogánynak.⁵⁰

V.

A SÍRHELY MEGVÁLASZTÁSA

A kalocsai ásatások térképét vizsgálva, meglepő, hogy a két ásatás folyamán az első templom hajójában csak a hajó nyugati végében találtak három, és a diadalív közelében egy (az érseksír) temetkezést. Ha a későbbi falak alapozása néhány sírt meg is semmisített, sokkal több temetkezés akkor sem lehetett, mint amennyit feltártak.

Ismeretes, hogy a templomok belsejében való temetkezést az egyházi előírások egész sora tiltotta és tiltja. A tiltó rendeletek kimondása előtt és után azonban egyaránt dívott ez a szokás. A feltárt korai keresztény temetők (IV. század)⁵¹ általában a mártírok sírjai körül alakultak ki. Amikor a mártírok ereklyéit a templomok oltáraiban helyezték el (innen az oltár alsó részének „sepulcrum” neve), a hívek igyekeztek a templom belsejében, az oltár, tehát a sírok közelében temetkezni.⁵² Hamarosan meg is indult a sírhelyekkel való üzérkedés,⁵³ és megjelennek az első rendeletek, amelyek először a sírhelyek megfizetését, majd a templomba való temetést tiltják.⁵⁴ A rendeleteket azonban csak az alsó papság és a világiak temetkezésére alkalmazták, a főpapok, a Szt. Ambrus megfogalmazta⁵⁵ elv értelmében, illendő, hogy az oltár közelében nyugodjanak, ahol életükben Istennek szolgáltak. Fokozatosan enyhültek a tiltó rendeletek a IX. századra: ekkor már csak a papság engedélye kellett a templomba való temetéshez.⁵⁶ Úgy látszik, hogy a templomok belsejébe való temetkezések nálunk a XI. században nem voltak nagyon általánosak, ugyanis korai törvényeink és zsinati határozataink között tiltó rendeleteket nem találunk.⁵⁷ A főpa-

pok temetésénél szinte szokásjogként választják meg a helyeket: előkelőbb helyre temették a templom alapítóját, a kápolnák donátorát, mint a többi főpapot.⁵⁸ Az így kialakult rendszer emlékeztet a kegyúri temetkezésekre, királyi sírhelyek megválasztásának szokására.⁵⁹ Végeredményben a korábbi szigorú rendeletekből csak annyi marad meg, hogy az oltár közvetlen közelében, illetve a szentélyben nem szabad temetkezni.⁶⁰

A kalocsai sír esetében gondosan ügyeltek arra, hogy a sírt ne a szentélyben ássák, de mégis a legelőkelőbb helyet kapta. Tehát olyan embernek tartjuk, akinek kiemelkedő szerepe volt a templom felépítésében vagy esetleg javításában.

A sír belső kiképzéséről, formájáról nem sokat mondhatunk: átmenet a kőlapokkal, vagy téglával kirakott sírok és a sírládák (szarkofág) között. Hasonló sírok Magyarország valamennyi középkori templomi vagy templomkörüli temetőjében ismeretesek.⁶¹

VI.

A SÍREGYÜTTES BELSŐ IDŐRENDJE ÉS KAPCSOLATAI

A kalocsai sírlelet tárgyainak rendeltetését mai rokondarabjaik alapján könnyen meghatározhatjuk. Ugyanezek a tárgyak, természetesen az idők folyamán módosult formában, ma is használatban vannak.⁶² Kétségtelen, hogy a kalocsai sírban érseket temettek el, a pallium megerősítésére szolgáló tűk ezt bizonyítják. Mivel a pallium ritkán volt a püspökök kintüntető jelvénye, különösen a középkorban, az érseki méltóság pedig csak a püspöki elnyerését követhette, így lehetséges, hogy az egyes tárgyakat a rangemelésnek megfelelően, bizonyos belső időrendbe illesztjük.

A kehely és a patena a keresztény liturgia elválasztatalan darabjai. Papi temetkezésekben középkori sírleletekből számos alkalommal kerül elő mindkettő. Alsóbb papi rangot viselő személlyel is temettek el kelyhet, néha patena nélkül, mint éppen a kalocsai sírban. A IX–XIII. századi sírokból azonban többnyire együtt kerül elő kehely és patena. Az apátok temetkezéseiből is ismeretes ez az együttes: Lengyelországban a Leczyczai apátság temetőjében két sírból, Siegburgban Reginhard apát sírjából került elő ilyen együttes.⁶³ Eszerint feltehető, hogy a kalocsai sírlelet legkorábbi darabjai a kehely és a patena voltak, pontosabban a kehely, mert a patenát szemmel láthatóan az eredeti, a kehellyel azonos anyagból készült patena pótlására készítették.⁶⁴

A gyűrű kevésbé feltűnő a belső időrendben. Általában a püspöki sírokban fordul elő, bár az említett lengyelországi (későbbi, XIII. századi) leletekben is szerepel.⁶⁵ Inkább a püspöki jelvények közé sorolhatjuk sírunk esetében, amál inkább, hiszen az investitúra jelképe a XI. században a gyűrű és a pásztorbot, kettejüket a püspök többnyire a királytól vagy császártól kapja, illetve, ha távozásra kényszerítik, neki adja vissza.

A kalocsai pásztorbot lényegesen gazdagabb az említett apáti jelvényeknél. Ez esetben mindenképpen gazdája püspöki méltóságának volt a jelképe. A pásztorbot és a gyűrű egykorú volta investitúra-szerepük miatt is valószínű.

A mellkereszt hivatalosan egészen a XIII. századig nem számít a főpapi jelvények (insignia pontificalia) közé. Gyakorlatilag tehát egyéni szándéka szerint, akár mint apát, akár mint püspök vagy érsek, szerezhette gazdája.

A pallium csakis érseki méltóság jelvényeként értelmezhető. Magyarországon ugyanis érseken kívül csak a pécsi majd később a váci püspök viselhette. Belső időrendben tehát a sírlelet legkésőbbi tárgyainak a három palliumtűt tartjuk.

A szövetmaradványok, sajnos, ebben a belső időrendben nem játszanak szerepet. Egyedül a mitra köthető a püspöki méltósághoz, ezt mint apát nemigen viselhette.

Ilyenformán a kalocsai síregyüttes mellkeresztje és palliuma révén a leggazdagabb XI. századi főpapi hagyatéknak.

Kérdés azonban, hogy a lelet egyes darabjait nem a temetés számára készítették-e?

A pallium, rendeltetésénél fogva, eleve nem készíthetett csak a temetés számára. Kidolgozása miatt a gyűrűt sem erre a célra készítették. A mellkereszt, a pásztorbot, a kehely és a patena használatának nyomai egyértelműen vallják, hogy egyiket sem temetési jelvénynek szánták.

Különösen lényeges ez a megállapítás a kehely esetében. J. Braun utalt arra, hogy a főpapi sírokban talált kelyhek nem egyértelműen „sírkelyhek”, hanem ún. „úti kelyhek” (calix viaticus), amit az utazó főpap magával visz, hogy templomától távol is misézhesen.⁶⁶ Van ugyan XIII. századi adatunk — William de Blois Worcesteri püspök végrendeletében — arra, hogy készítek fel nem szentelt kelyheket a temetés számára,⁶⁷ ez azonban jóval később elterjedt szokás lehetett. A méltóságjelvények silányabb utánzatával való temetés királyi-fejedelmi temetkezéseknél is ismeretes.⁶⁸

Az úti kelyhek használata, illetve eltemetése az útioltárok (altare portatile) használatával, illetve eltemetésével kapcsolatos.⁶⁹ Az útioltárok egy része szekrényke vagy ládikaforma, s egy, a kalocsaihoz hasonló méretű kehely és patena, a hozzátartozó kendőkkel és tokkal együtt kényelmesen elhelyezhető bennük. A VII. században, Angliában, néhány esetben a halott főpappal útioltárkáját is eltemették, kelyhével, patenájával együtt. Szt Cuthbert sírjának felnyitásakor éppen találták ruháit, ékességeit,⁷⁰ útioltárának vereteit.⁷¹

Az útioltárok eltemetésének szokása azonban nem volt általános. Túlságosan nagy értéket képviseltek, s egy-egy darabot évszázadokon keresztül őriztek a kincstárakban.⁷² Különösen nagy becsben tarthatták nálunk a XI. században, amikor egyházi felszereléseink tekintélyes része nyugati, drága áru volt.

VII.

A KALOCSAI SÍRLELET KELTEZÉSE

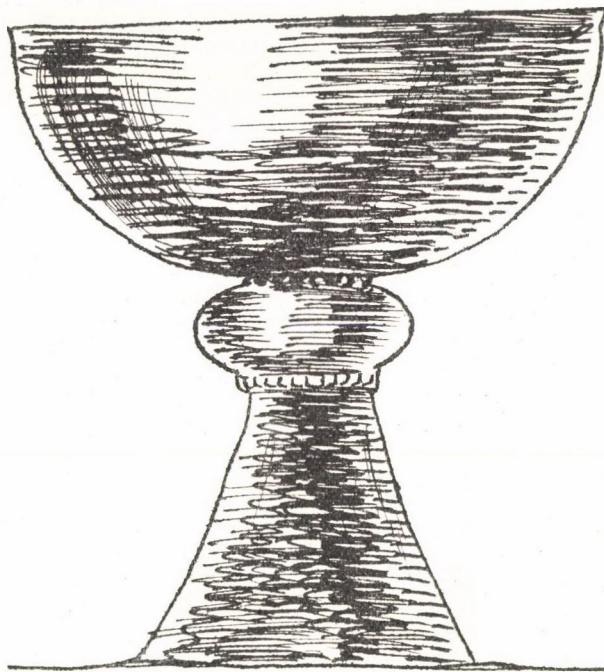
I. A kehely A kereszténység első századaitól fogva használatos liturgikus edény. Legkorábbi adataink üvegből készült kelyhekről szólnak.⁷³

Sokfelé használtak fakelyheket is, s amikor a felszentelt kelyheket csak nemesfémből készíthették, a sírba fakelyhet adtak.⁷⁴ A középkorban általános kehelyforma a Karoling-kori gyakorlatban alakult ki.⁷⁵ Ekkor már kevésbé használták a füles kelyheket, amelyek a keleti területeken az első századok hagyományaként fennmaradtak.⁷⁶

A kora középkori kelyhek alkatrészei, a kuppa, nodus és láb arányaiban bizonyos rendszert ismerhetünk fel.⁷⁷ Ezek az arányok belül a formai változások a IX–XII. században oly csekélyek, hogy formai jegyek alapján kelyhünk keltezhetetlen. Technikai sajátosságok révén azonban azonban készítési helyének közelebbi meghatározása is lehetséges.

Az egykorú nyugati kelyheken ismeretlen jelenség a lábhoz szögben csatlakozó, vízszintes talplemez. A talplemez megoldást egy prágai, XII. századi kelyhen⁷⁸ is látjuk, de a kalocsaitól előtő formában. Kelyhünk egyetlen párhuzama a krakkói Wawelben eltemezett (+1118) Mór püspök sírjából származik.⁷⁹ Domborított díszítése mutatja, hogy későbbi darab — a XI. századi kelyheken általában semmi díszítés nem szerepel.

Technikai kivételét illetően kelyhünk pontosan megfelel Theophilus presbyter talán X. századi ötvös-receptjeinek.⁸⁰ A készítés idejét ugyan segít meghatározni ez a könyvecske, helyét azonban nem, hiszen a kolostori ötvösműhelyekben Európa-szerte használatos lévén, a hasonló kelyhek kisebb-nagyobb eltéréssel megfelelnek a leírásnak. A kalocsai kehely esetében a pontos egyezés arra vall, hogy Theophilus receptjét ismerő ötvös, a XI. század első felében készítette.



A kalocsai kehely talplemezének elvben megfelelnek az avarkori kehelytalpak. Egyéb formai jegyekben természetesen élesen különböznek a kalocsai, általában a keresztény kelyhektől. A Budapest Tihanyi-téri 2 db,⁸¹ Kiskőrös-vágóhídi,⁸² bócsai⁸³ stb. avarkori példányok talplemeze mellett utalunk még a vrap (Albánia) avarkori aranykincs három kelyhére, különösen az állatalakkal díszített, Isztambulba került darabra.⁸⁴ A vrap kincs kelyhei bizánci vagy bizánci iskolázottságú mester munkái, tipológiai szempontból az avarkori kelyhek és a X–XII. századi darabok között helyezkednek el. Ennek a kehelytípusnak, amelyet a vrap kincs edényei képviselnek, formai előzményeit talán a szíriai kelyheken ismerhetjük fel. A szíriai kehelyforma képviselője avar környezetben a martinovkai példány, amelyet Fetting N. Bizánc területéről származtat.⁸⁵ Szerintünk a szíriai⁸⁶ darabok közvetlen rokona. Formája révén nehezen illeszthető ebbe a körbe a tagancsai lelet kelyhe,⁸⁷ amelynek előzményei talán a szíriai példányok lehettek.

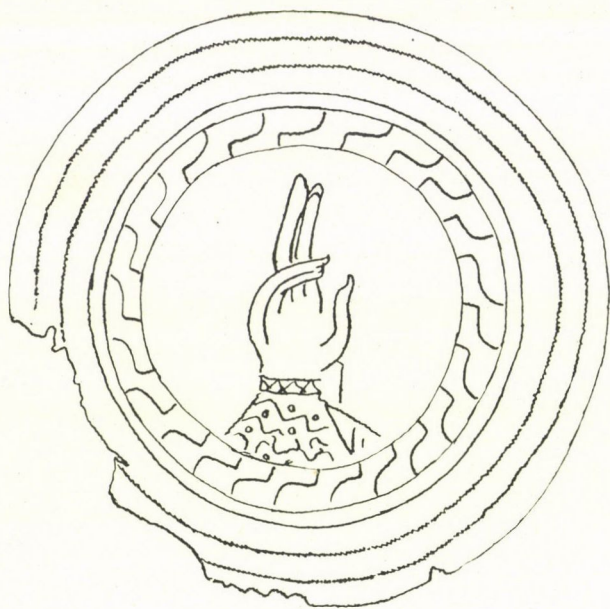
A talplemezzel ellátott kelyhek közül a nagyszentmiklósi kincs 22. és 23. sz. edényei csatlakoznak felsorolt példánkhoz. Ezek a kincs ún. „rovásírásos asztali készlet”-éből valók, a 3. és a 4. sz. korszával együtt, amelyek révén a kincs készítőit talán a Stephanus Rex feliratú pénzek mestereivel azonosíthatjuk.⁸⁸ A kincs XII. századi keltezése⁸⁹ a kelyhek avarkori előzményei szerint nem valószínű.

A talplemezzel ellátott kelyhek előfordulása tehát ennek a technikai fogásnak területét Kelet-Európára jelöli ki, a krakkói párhuzam alapján Lengyelországra is kiterjesztve. Az egyetlen nyugati, talplemezzel ellátott kehely a spanyolországi Bragában, eredetileg nem egyházi rendeltetésű, s valószínűleg nem nyugati készítmény, díszítése miatt.⁹⁰

A készítés idejét Theophilus receptkönyve, a talplemezek elterjedése és a nagyszentmiklósi kincs edényeihez fűződő távoli rokonság alapján a XI. század első harmadánál későbbre nem tehetjük.

A kehely kapcsán tisztáznunk kell még, hogy egy olyan tárgy, amely nem méltóságjelvény rendeltetésű, hogyan kerül a sírba.⁹¹

A középkor bonyolult szimbolikájában gazdag jelenséggel ruházta fel a kelyhet is, akár a többi liturgikus tárgyat, a fémeket vagy a színeket.⁹² Egy jelképnek



2.

a jelentését vagy a hozzá kapcsolódó cselekmény (pl. miserész a kehely esetében) vagy találó idézet (Öszö-vetség, Evangéliumok, Jelenések könyve stb.) segítsé-gével magyarázzák.⁹³ A 834. évi lyoni zsinat a kehely-ben Krisztus sirját látja.⁹⁴ A liturgikus szimbolikának ez a legtisztább magyarázata tárgyunkkal kapcsola-tban. Guilelmus Durandus (+ 1296) szerint más-tást jelent a kehely, aszerint, hogy milyen fémből készült. Az aranykehely jelképezi a Krisztusban rejlő bölcsességet, az ezüst a bűntől való tisztaságot, az ön-kehely pedig figyelmeztet a bűn és a bűnhődés azonos-ságára. („Ki miben vétkezik, abban bűnhődik” elve!)⁹⁵ Talán az önhöz fűződő magyarázat okát adja az önből készült temetési kehely anyaga megválasztásának (Wil-liam de Blois idézett végrendelete).

A kehely és a hozzátartozó patena a fentiek értelmé-ben, a liturgikus rendeltetésük folytán, Isten és a pap kapcsolatának is jelképei.⁹⁶ Így tehát a világiaktól való megkülönböztetés jeleként kerül — alsóbb papi méltóságokkal is! — a sírba.⁹⁷

2. *Patena.* Liturgikus használatra a kehelyével egy-íds. Anyaga rendszerint azonos a kehely anyagával. Lényegében a kehely történetének minden mozzanata a patena történetét is érinti. Formája miatt, mivel profán célokra is alkalmas, olyan területeken is elterjedt, amelyek nem tartoztak a keresztény világhoz, elsősor-ban a bizánci területekkel határos barbár népeknél. Néhány barbár területen talált darab eredetileg liturgi-kus célra készült, pl. a poltavai⁹⁸ vagy a Malaja-peres-cepinai ún. Paternus-tál.⁹⁹

Keltezésében a kalocsai patena a kehelyhez igazodik, azzal a különbséggel, hogy a kehelynél később készült, és nem vele egy műhelyben, ahogy anyaguk külön-bözösége tanúsítja.

A kalocsai patena díszítésének két vonása lényeges: maga a díszítés technikája, és a patenát díszítő ábra.

A díszítés technikájáról a lelet leírásánál szoltunk. Megállapíthatjuk, hogy ilyen ábrát sosem rajzolt az ötvös, aki készítette. Az áldó kezét övező, rekesztechni-kára emlékeztető keret, amely honfoglalás előtti művé-szetünk rokonai körére utal,¹⁰⁰ egyértelműen vallja, hogy a kalocsai patena csak Magyarországon készíthetett.

A patenát díszítő, áldó kéz bonyolult ikonográfiai kérdéseket vet fel, amelyek annál lényegesebbek, hogy a patena Magyarországon készült. A patenák díszítése szoros kapcsolatban áll a patena kifejezte jelképpel:

az említett lyoni zsinat szerint Krisztus testét jelképezi az élők között.¹⁰¹ Hasonló értelmet tulajdonít neki Durandus: szerinte a misében letakart patena azt jelenti, hogy az istenség rejtve, takarva jelen van a világban.¹⁰² Ennek a jelképnek egyenes következménye, hogy a pate-nát vagy liturgikus szerepe szerint Agnus Dei, vagy Dex-tera Domini ábrázolásával díszítik.¹⁰³ Ugyanezt a két ábrát említi a patena készítéséről szólva Theophilus presbyter is.¹⁰⁴ Hasonló értelmet fejeznek ki a bizánci, christogrammal díszített patenák is, pl. a Paternus-tál.¹⁰⁵

A kalocsai patena a Dextera Domini ábrázolásai-nak népes csoportjába tartozik. Ezen a képtípuson belül is számos változat van, az áldó kéz magában, áldó kéz mögöttes kereszttel,¹⁰⁶ felirattal¹⁰⁷ vagy anélkül.¹⁰⁸ A Dex-tera Domini ábrázolások eltérnek egymástól az áldás-forma ábrázolásában is, aszerint, hogy az ún. latin (egyenes mutató- és középső ujj, behajlított gyűrűs- és kisujj, a hüvelykkel) és görög (egyenes mutató, középső- és kisujj, behajlított gyűrűsujj, amelyet a hüvelyk érint) formához igazodik-e. A középkori ábrázolásokon — szá-mos egyéb változat mellett — az áldó kéznek ez a két legelterjedtebb változata.¹⁰⁹ Kérdés, hogy ezen az alapon az ábrázolás révén meghatározható-e, hogy a kalo-csai patena a keleti vagy nyugati rítus hatását tükrözi?

Tény az, hogy nagyjából a nyugati területeken a latin (Közép-Európától nyugatra!), a keleti, ponto-sabban a bizánci egyház területén a görög áldásforma jellemző, éles határt vonni a kettő között sem időben sem térben nem lehet; a jellegzetes latin forma magában Bizáncban is előfordul, a görög római templomokban is.¹¹⁰ Van rá példa, hogy a két forma egy templom egy-korú festményein együtt szerepel.¹¹¹ Úgy látszik, hogy a görög áldásforma ábrázolásai elterjedtebbek nyugaton, mint fordítva: ír és frank kódexekben, spanyol falfest-ményekben is megtalálható. Annyi bizonyos, hogy a két áldásforma előfordulása a X–XI. század táján elhatá-roldik: kivételes esetekben még előfordulnak a másik területén, de mintha az egyházszakadás kora végleg elhatárolná őket. Végeredményben művészeti hatásnak tartjuk a két áldásforma keveredését. Ezen az alapon a kalocsai patena gazdájának eredete vagy képzettsége nem határozható meg.

A két áldásforma elválása után a nyugati egyház liturgiájában már csak a latin forma marad meg.¹¹² Két vonatkozását ennek az ábrázolásnak még ki kell emelnünk. Szorosan a Dextera Domini jelentéséhez kap-csolódó szokás volt a középkorban, hogy nem pusztá kézzel osztottak áldást, hanem a patenával, esetleg a kehellyel.¹¹³ A másik figyelemreméltó szempont, hogy Theophilus receptkönyve szerint a Dextera Domini a mennyből alányúló áldó kéz, amint ezt a leletünkkel nagyjából egykorú Vyšehrad-i codex és III. Ottó evan-géliariuma bizonyítja.¹¹⁴

Végeredményben a kalocsai patena a XI. század első harmadában készülhetett, a kehellyel nagyjából egy időben, Magyarországon.¹¹⁵

3. *Pásztorbot.* A pásztorbot elnevezésének és ábrá-zolásának forrása az I. századig vezethető vissza,¹¹⁶ amikor Szt. Péter egyik levele¹¹⁷ a püspököt és a pásztort együtt említi.

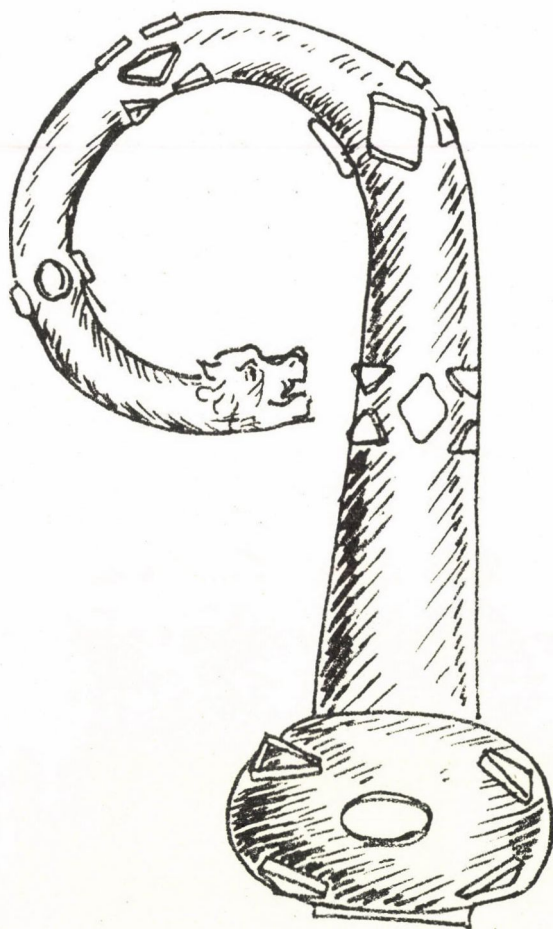
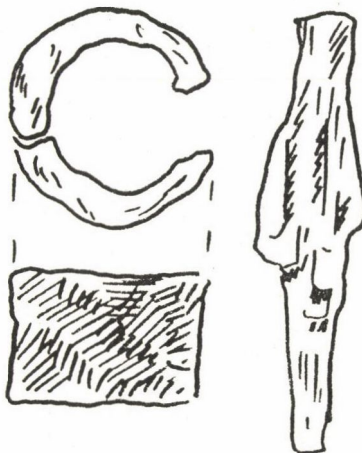
Forrásaink többféle néven említik a pásztorbotot,¹¹⁸ — lehet, hogy az egyes elnevezések egy ideig formai kü-lönbségeket jeleztek. A pásztorbot egyes részei megannyi jelképet jelentenek.¹¹⁹

A mai fogalmaink szerinti pásztorbotra vonatkozó első adat Bresciai Gaudentius (+ 427) egyik beszédé-ben szerepel.¹²⁰ 633-ban a IV. toledói zsinat már a püs-pöki méltóság jelvényeként említi.¹²¹ Ugyanígy írja le Sevillai Isidorus.¹²² A VII. századtól kezdve napjainkig a püspöki, illetve, mint említettük, kivételes esetekben az apáti méltóság jelvénye. A XI. században két típust mutatnak a pásztorbotok: a régies, „T”-formájú, és a haj-lított végű változatokat. A század 20–30-as éveiben tűnik fel utoljára a „T”-alakú botvégződés. Érdekes, hogy ennek a szimmetrikus elrendezésű típusnak kései utóda lehet a görög egyházban használatos patérisza.¹²³ A meg-hajlított botvégződés, amilyen a kalocsai példány is, a korábbi, egyszerű¹²⁴ bottípus gazdagabban díszített

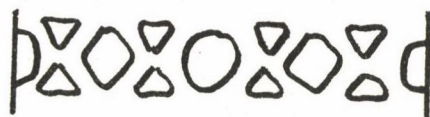
változata. Az egykorú ábrázolásokon ugyanez az egyszerű hajlított botvégződés az általános.¹²⁵

Akár a „T”-forma, akár a hajlított végű pásztorbotokat vizsgáljuk, feltűnő, hogy a XI. században, és jóval ritkábban a XII. század elején oroszánfejen végződnek, a korábbi darabok (pl. Delsberg) állatfej nélkül, simán lekerekítve, míg a későbbi, XII–XIII. századiak, különösen a limoges-i eredetűek, kígyófejen. Az állatfejek megválasztását semmiképpen nem tartjuk véletlennek; ahogy a kígyó a középkori szimbolikában egyebek között az okosság (Prudentia) jelképe,¹²⁶ lehet, hogy a pásztorbotokon az állhatatosság (Perseverantia) megismerésítőjeként szerepel az oroszán. Más értelmet is tulajdoníthatunk azonban az oroszánfejnek: lehet a mértékletesség (Temperantia) jelképe is.¹²⁷ Az oroszán számos alkalommal előfordul a fejedelmi (koronázási) jelvények között is, pl. a magyar koronázási jogar kristálygömbjén,¹²⁸ a német koronázási paláston stb.¹²⁹ Az esztergomi palota falfestményein szintén megtaláljuk az oroszán ábrázolását.¹³⁰ Végül, mint magának Krisztusnak jelképe is szerepel.¹³¹ János evangélista a Jelenések könyvében megemlíti Jüda oroszánját,¹³² aki, nem más, mint Krisztus.¹³³ A pásztorbotok állatfejein az oroszán vagy Jüda oroszánját, vagy a Perseverantia erényét testesítheti meg, mivel feltétlenül pozitív szimbólumnak kell lennie.¹³⁴

Az oroszánfej szerepel a feldebrői pásztorboton¹³⁵ és a XI. sz. elejére, vagy a X. századra keltezhető zsenyei kincs karperecein.¹³⁶ A zsenyei karperecek állatfejei azonban még inkább a népvándorlaskori karperecek díszítését¹³⁷ idézik; egészen más művészeti hagyományt őriznek, mint a kalocsai és a feldebrői botok, amelyek Rajna-vidéki eredetűek lehetnek.¹³⁸ Mindkettővel szoros



3.



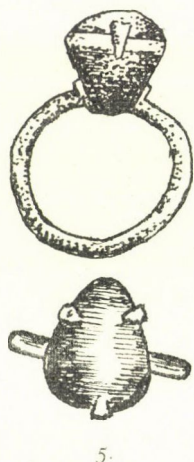
4.

rokonságban áll II. Anno kölni érsek (+ 1075) és Szt. Erhardus (+ 742) valójában X. századi regensburgi pásztorbotja.¹³⁹ Ez a két bot a magyarországiakat a XI. század első felére keltezi.

A kalocsai pásztorbot sávokban elhelyezett közfoglaltai a regensburgi bot ugyancsak sávokba rendezett fonatos díszítését idézik. Ritka jelenség a pásztorbotok drágakövel való ékesítése is; pár évtizeddel később, Szt. Róbert pásztorbotján (+ 1110) találkozunk a görbület (curvatura) közepében egyetlen ékkövel.¹⁴⁰ Ezt a Dijonban őrzött botot azonban időben és formában egyaránt a kalocsai botnál későbbinek kell tartanunk.

A drágakövek sávokba rendezése, arányos elosztása a X–XI. századi ékkövekkel díszített könyvkötésekre emlékeztet.¹⁴¹ Hasonló, szimmetriára törekvő elosztásban látjuk a keresztábrázolások egyik típusán (ún. *crux gemmata*) a drágaköveket. Míg azonban a könyvfedeleken és a keresztteken¹⁴² a kövek száma nem meghatározott rendben ismétlődik, hanem a díszítés megszabta helyekhez igazodik, addig a kalocsai boton, az állatfej feletti sortól eltekintve, ahol a törzs keskenysége már nem engedte, 12–12 foglalat ül. A 12-es szám ilyen ismétlődése nem lehet véletlen: különösen, ha 12-es szám gyakori ismétlődésére gondolunk a kereszténység hagyományában: 12 drágakő ékítette az Ószövetség¹⁴³ főpapjának melldíszét (chósen), 12 ékkő az alapköve a mennyei

Jeruzsálemnek János apostol könyvében,¹⁴⁴ Izráel népének 12 törzse van,¹⁴⁵ 12 apostol követi Krisztust¹⁴⁶ stb. A kalocsai bot 12 drágakövet nem ismerjük; azonban ez esetben a kövek fajtája lényegtelen. A 12-es szám használata vagy a főpapi mell dísz köveire, vagy a mennyei Jeruzsálem alapköveire emlékeztet. Utóbbi a valószínűbb, hiszen a középkor szimbolikája a mennyei Jeruzsálemet oly sokszor idézi,¹⁴⁷ az egyes köveknek mély értelmet tulajdonítva. Szt. Gellért *Deliberatio*-jában részletesen elemzi ezekben a köveknek jelentését, tulajdonságait¹⁴⁸ mint számos más kortársa.



Ha a pásztorbot oroszlánfejében a Juda oroszlánjának ábrázolását sejtjük, a 12 drágakő alkalmazásában a mennyei Jeruzsálem alapköveit, valószínűnek tűnik, hogy gazdálja esetleg a Jelenések könyve alapján válogatta meg a pásztorbotot díszítő elemeket. A bot keletkezését nyugati párhuzamai alapján a XI. század első felére, regensburgi párhuzama szerint inkább elejére tehetjük. Ugyancsak párhuzamai alapján elfogadjuk Rajna-vidéki eredetét is.

4. *Gyűrű.* A gyűrű ősidők óta az elkötelezettség, a hűség jelképe.¹⁴⁹ Állandó darabja a középkori főpapi temetkezéseknek is. A X–XII. századi főpapi gyűrűk — egy kivétellel — mind ékkövesek.¹⁵⁰ A drágakövek új színnel gazdagítják a gyűrű kifejezte jelképet: az egyes drágakövek, megtestesítve bizonyos erényeket, esetleg gazdájukat óva a bajtól, betegségtől,¹⁵¹ ezernyi jelentést hordoznak.¹⁵² A kalocsai gyűrű, de más, ékköves gyűrű esetében sem véletlen műve, hogy éppen az a kő kerül a gyűrűre. S egy ilyen nagy, értékes kő éppen nem esetlegesen fordul elő.

A tiszta, erős sárga, ún. aranytopáz, amelyeket a kora-középkorban a kincses Arábiából szállít Európába¹⁵³ a Karoling-kori kereskedelem Itálián keresztül, a XI. században, a levantei kereskedelem révén, már Magyarországon keresztül is szállítják.¹⁵⁴ Mivel a nagy európai topázlelőhely, a szászöldi Schneckenstein, ekkor még nem szerepel forrásainkban, inkább arabiai eredetűnek tartjuk a kalocsai gyűrű követ.

A topáz alkalmazása, mint említettük, nem lehet véletlen. Az eddigiek alapján kortársnak tekinthetjük Szt. Gellértet, aki szerint a topáz úgy egyesíti magában más drágakövek erényeit, ahogy Krisztus a szentekét.¹⁵⁵ Gellért azonban más köveket is Krisztus jelképeinek mond: pl. a sardiust, a chrysolithot, chrisoprassust, azonban a topáz valamennyinél szebbnek értékesebbnek véli.

Ilyenformán a gyűrűt díszítő topáz megválasztása szorosan illeszkedik a pásztorbot kifejezte programhoz, s a patena szimbolikus értelméhez: szigorúan csatlakozik a Krisztust és a mennyei Jeruzsálemet (amelynek alapkövei között is szerepel a topáz!) jelképező tárgyakhoz.

A gyűrű technikai sajátosságát, amely alapján szorosabban meghatározott területhez kötni lehetne, nem

mutat, sem a kő rögzítésében, sem a karika és a foglalat formájában. A kis karmokkal való rögzítést megtaláljuk II. (Hohenstauf) Frigyes gyűrűjén, a karika és a foglalat formájának jó párhuzama a császár feleségének, Constanzának gyűrűje. Ez azonban csak annyit mutat, hogy a kalocsai gyűrűn megfigyelt technikai elemek a XII–XIII. század fordulóján is használatosak.¹⁵⁶

Mivel a kalocsai gyűrűnek magyarországi párhuzamát nem ismerjük, a két németföldi adat révén talán németországi eredetűnek mondhatjuk. Keletkezését — lévén a pásztorbottal együtt az investitúra jelképe — a pásztorbotéval kapcsoljuk egybe.

5. *Mellkereszt.* Csak a XIII. századtól kezdve számított hivatalosan is a főpapi jelvények közé.¹⁵⁷ Viselete minden bizonnyal az erekllyetartó mellkeresztek¹⁵⁸ használatában gyökerezik, amelyeket a korai századoktól fogva viseltek a keresztények. Valószínű, hogy nemcsak Krisztus keresztjének szilánkjait, hanem más szentek erekllyeit is viselték keresztbe zárva. Erekllyét nem használva, önmagában való viselete jelképpé válásának kései, elvonatkoztatott szakaszára vall. A kereszt-jelkép magától értetődően csatlakozik a patena, a pásztorbot és a gyűrű meghatározta rendszerhez, amelynek középpontjában Krisztus áll.

A kalocsai mellkeresztnek, sem egészében, sem részleteiben, sem formai, sem technikai párhuzamát nem ismerjük — tudtommal. Apró gömbökkel való díszítése alapján kíséreljük meg meghatározni készítésének valószínű helyét. A granuláció ötvösfogása Kelet-Európában, a minket érdeklő korszakban különösen, igen elterjedt, akár a XI. századi Magyarországot, akár a környező, szlávok lakta területeket vizsgáljuk.¹⁵⁹ Ezen az alapon azonban túl nagy terület kínálkozik: szűkebb határokat is megállapíthatunk. Gyökértelen lenne keresztünk az itáliai művészet és a bizánci kisugárzásának területén. Ezzel Északon a Balti-tengerig nyúló sávot, nyugaton a Rajnától nyugatra eső területeket, Észak-nyugaton Csehországon túli vidékeket figyelmen kívül hagyhatjuk.¹⁶⁰ Rokondarabot, még a legkisebb részletekben rokont sem ismerünk, sem Cseh-, sem Lengyelországból. A XI. században, ismereteink szerint, szokatlan jelenség a kereszt szárainak háromkarélyság végződése. Nem bocsátkozhatunk a háromkarélyság végződés tipológiai eredetének elemzésébe; azonban egyetlen hasonló keresztcsarát említünk: a nagyszentmiklósi kincs 9. és 10. számú edényein, amelyek ugyancsak a „rovásírásos asztali készlet”-hez sorolhatók, akár az említett kelyhek.¹⁶¹ S amennyiben a nagyszentmiklósi kincs e (II.) készletének készítését 985 után keltezzük,¹⁶² a kalocsai sírlelet többi tárgyaihoz hasonlóan a mellkeresztet is a XI. század első feléből, (vagy elejéről?) keltezhetjük.

6. *Palliumtűk.* A három díszű rendeltetése nem lehet kétséges: az érseki méltóság pápa által adományozott jelképe, a palliumnak felerősítésére szolgáltak. Összehasonlító anyag hiányában¹⁶³ nem a tűk, hanem a pallium használata révén igyekszünk keltezni ezeket a darabokat.

A palliumtűk eredete — a pápai adományozás miatt — kétségtelenül itáliai, közelebből római. A pallium adományozásáról szóló adataink ezt bizonyítják: 513-ban már Symmachus pápa maga küld palliumot Caesariusznak, Arles érsekének.¹⁶⁴ A VII. században, mindenestre kivételképpen, már Szt. Cuthbert püspök is elnyerte.¹⁶⁵ A XI. században már kodifikált szabályok szerint, az érsekké emeltetéstől számított három hónapon belül, a pápának való engedelmesség jegyében, minden érsek köteles volt vagy személyesen, vagy követ útján folyamodni a pallium elnyeréséért.¹⁶⁶ Ilyenformán az investitúra körül zajló harc korában a pallium elnyerése mondhatni politikai aktusnak számított, s bárme-lyik uralkodó lényeges mozzanathoz tartozta a pápával fenntartott jó viszony érdekében.

A pallium formáját tekintve, a kalocsai sírba tett darab, amelynek maradványait a gyapjűszövet foszlányaiban ismerhetjük fel, hasonló lehetett a nagyjából egykorú kódexekben ábrázolt darabhoz.¹⁶⁷ A XI. század-

ban, ha hihetünk egy kölni rekeszománcos lapnak,¹⁶⁸ a pallium nagyjából vízszintesen futott a mellén és háton a két váll között, s középen elől és hátul egyaránt egy-egy sáv függött, térd alá nyúlva. A három tű használata azt sejteti, hogy a kölni ábrázolás mellett a szinte „Y” forma pallium már ekkor használatos volt.¹⁶⁹ Ugyanez a forma szerepel még a Chartres-i székesegyház Szt. Péter és Szt. Gergely szobrain is.¹⁷⁰ Nagyjából a Chartres-i ábrázolásokkal egykorú a magyarországi sopronbálfalvai templom freskóinak érsekfigurája.¹⁷¹

A palliumot megerősítő három tű (spinulae) szintén bizonyos jelentőséget kapott a középkori szimbolikában.¹⁷² A tűk drágakövel való ékítése, úgy látszik, a pápai udvarban volt divatos.¹⁷³ Kehelyforma végződésével a kalocsai tűk is alkalmasak voltak pl. zománc befogadására, ennek azonban a sír feltárásakor már nem volt nyoma.¹⁷⁴

Végezrészben a kalocsai palliumtűk azt mutatják, hogy gazdájuk vagy megfordult a pápai udvarban, vagy követek útján kapta meg a palliumot: mivel az utóbbi lehetőségre nemigen akad példa a XII. század előtt, inkább az előbbi lehetőséget kell figyelembe venni.

A lelet egyes tárgyainak vizsgálatából a következő tanulságokat szűrhetjük le: A kehely a XI. század első felében vagy elején készülhetett, Magyarországon vagy Lengyelországban. A patena a kehellyel közel egykorú, de utólag készült hozzá, Magyarországon; a pásztorbot valószínűleg rajnai eredetű, és a XI. század első felében, elején készülhetett. Ugyancsak rajnai eredetűnek véljük a gyűrűt, és egykorúnak a pásztorbottal. A mellkereszt háromkaréjos szárai, amelyek rokonok a nagyszentmiklósi edények keresztjeleivel, esetleg magyarországi eredetre vallhatnak, de mindenképpen a XI. század első feléből. A pallium pedig csak olyan kalocsai érseké lehetett, aki minden bizonnyal személyesen vette át a pápai udvarban.

Mindezek mellett figyelembe vehetjük, hogy olyan érsekről lehet szó, aki sírhelyének előkelő volta szerint nagy érdemeket szerzett a kalocsai templom megépítésében, vagy esetleg renoválásában.

VIII.

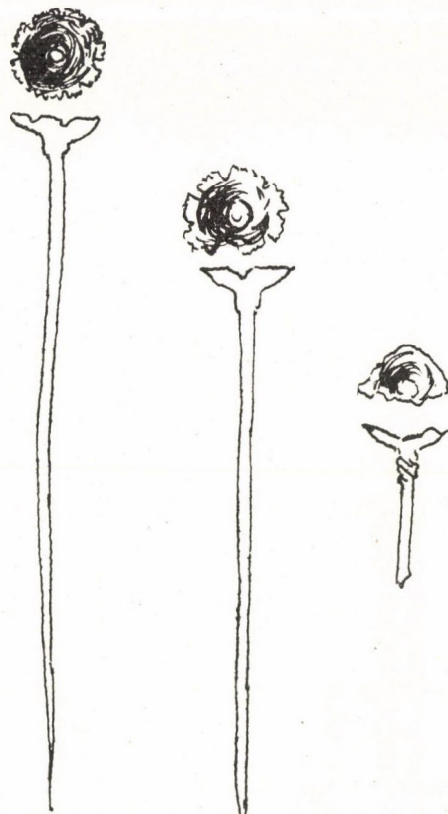
A XI. században írott forrásaink három kalocsai főpapot említenek: Asztrikot és Georgiust mint érseket, és Desideriust mint püspököt. Elfogadva a kalocsai templom 1091. évi pusztulását, figyelembe véve, hogy Desiderius csak püspök lehetett, míg a sírban érseket temettek el: csak az első kettő jöhet számításba.

Vegyük sorra a rájuk vonatkozó adatokat. Asztrikról szólva, előre kell bocsátanunk, hogy a Karácsonyi János kifejtette¹⁷⁵ megmondások alapján Asztrik és Anastasius esztergomi érsek személyét semmiképp sem tarthatjuk azonosnak.

Asztrikról a következőket tudjuk: 995. után: Asztrik a Szt. Adalbert alapította meserítzi — Międzyrzecz, Lengyelország — monostor apátja.¹⁷⁶ 998. vagy 999. Asztrik Magyarországra jön papjaival — pécsváradi apátja lesz.¹⁷⁷ 1000. A király Rómába küldi, hogy a pápától koronát kérjen a számára. Forrásaink római útjakor püspöknak (praesul) mondják.¹⁷⁸ 1012. A bambergi székesegyház főszentelésekor „Asztrik, magyar érsek”¹⁷⁹ szentelte fel Hylarius, Vedastus és Remigius vértanúk oltárát.¹⁸⁰ 1015. Asztrik, kalocsai érsek szentelte fel a pécsváradi monostort, amelynek első apátja volt.¹⁸¹

Asztrik magyarországi megjelenése — ismeretlen okból — úgy látszik, követi Szt. Adalbert halálát. († 997. ápr. 23.) Lehet, hogy a másik Adalbert pártfogolta főpap, Anastasius is ugyanekkor jött ide.¹⁸²

Ám Asztrik római útját illeti, vizsgálatainkból kihagyjuk az ún. Sylvester-bullát, amelynek hitele legalábbis kétséges.¹⁸³ Asztrik római útját lengyel források is említik, mivel azonban jobbára Hartwic, vagy a nagyobb István-legendából vett adatokat használnak, önálló adatnak ezeket nem vehetjük. A „praesul” szó használata arra vall, hogy Asztrik ekkor már valóban püspök volt.¹⁸⁴ Ez új megvilágításba helyezi a kalocsai



6.

egyházmegye kialakulásának kérdését: Asztrik csakis kalocsai püspök lehetett. Az egyházmegye érseki rangra emelésének — mint feltétlen hiteles bambergi adatunk bizonyítja — 1012 előtt meg kellett történnie. Ha Kalocsa előbb püspöki székhely, s csak utóbb érseki, akkor elesik a szokatlan, azonnali érseki egyházmegyévé emelés feltevése. A kalocsai püspökség korai megalapítása — figyelembe véve a pécsi püspökség 1009. évi alapítását¹⁸⁵ — egyrészt azt jelenti, hogy kezdetben pontosan körül nem határolt területe a Dél-Dunántúl egy részére is kiterjedhetett, másrészt azt is magyarázza, hogy 1010 táján, bizonyára a pécsi püspökség alapítását követően, miért emelik Kalocsa egyházmegyéjét érseki rangra.

A kalocsai püspökség megalapításának idejét nagyjából Asztrik pécsváradi apátsága, 998/999, és a pannoni halmi alapítólevél kiállításának kelte, 1002, közé tehetjük.¹⁸⁶

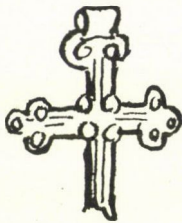
Asztrik halálának idejét lehetetlen megállapítani.¹⁸⁷ Kétségtelen mindössze annyi, hogy 1015-ben még, de 1046-ban már nem élt.¹⁸⁸

1000. és 1015. között azonban bizonyosan megkezdődtek a kalocsai székesegyház építkezései, és elvben még Asztrik érseksége folyamán be is fejeződhettek. Így az első kalocsai templom fennállását 1000–1091. közé keltezzük.

Hogy Asztrik és Georgius, a második ismert nevű kalocsai érsek között volt-e még más kalocsai főpap, nem tudjuk. Georgiusról a következő adataink vannak: 1050. okt. 3. Szt. István protomartyr ereklyéit Besançonban maga IX. Leó pápa szentelte be, Hugo besançonai érsek jelenlétében, Halinard lyoni érsek, és Georgius, „a magyarok kalocsai egyházának érseke” segédletével.¹⁸⁹ 1050. okt. 20. Az ugyanebben az évben szentté avatott Gerardus, touli püspök ereklyéinek felvételekor Halinard lyoni érsekkel együtt jelen volt Georgius „kalocsai érsek, Magyarországról... akít 'népének megbízása' és az apostoli áldás (elnyerésének) vágya messzi vidékekről hozott ide.”¹⁹⁰

Egyéb adatunk Georgius érsekről nincs.

Útja rendkívül érdekes: azon a zsinaton, amely 1050 májusában kimondotta Gerardus szentté avatását, Rómában, még nem volt jelen.¹⁹¹ Tehát ez év nyarán kellett útra kelnie. Mivel ekkor a Besançon-ba utazó pápát nem találhatta Rómában, így követte Galliába. Toul-i szereplésével kapcsolatban megtudjuk útjának célját: „civium legatio” alatt hivatalos megbízatást kell értenünk. I. Endre király uralkodása előtt nem



7.

szerepel Georgius: tehát a király uralkodása alatt lett kalocsai érsekké, mindenképpen királyának bizalmi embere lehetett. Küldetésének oka az ez év tavaszi német támadás¹⁹² volt. Úgy látszik, hogy ezek a tárgyalások már a pápa megnyerésére irányultak, hogy békétettként lépjen fel III. Henrik és I. Endre között.¹⁹³ A pápa pozsonyi útja később valóban erre vall.¹⁹⁴

Georgius küldetésének másik célja említett forrásunk szerint az apostoli áldás elnyerése volt. Ezt a kitélt joggal vonatkoztathatjuk a pallium megszerzésére.

A pápai udvarba való küldés azonban még nem jelentti Georgius nyugati (vallón vagy francia) eredetét.¹⁹⁵

Neve inkább keleti eredetre mutat: lengyel, vagy orosz származását, nemcsak neve, hanem I. Endréhez való feltételezett viszonya miatt is valószínűbbnek látjuk.¹⁹⁶

Georgius kalocsai érsekségének idejét — még Desiderius — Dersy 1067. évi szereplése előtt — a tihanyi alapítólevél zárja, amelynek aláírói között nem szerepel.¹⁹⁷

Ilyenformán Georgius kalocsai érseksége 10 évnél hosszabb időre nemigen terjedt. Amint a lelet sérült, erősen megkopott tárgyaiból láttuk, az érseksírban olyan főpapot temettek el, aki hosszú időn keresztül

használta a kelyhet, patenát és pásztorbotot. Georgiusról szóló kevés adatunk mellett inkább Asztrik személye kerül előtérbe.

A leletek vizsgálatából leszűrte következtetések és Asztrik életének adatai szorosan kapcsolódnak egymáshoz. Meserítzi, majd pécsváradi apátsága idején készíttethette a kelyhet, de mindenképpen magyarországi működése során csináltatta a patenát. Ha 1000 táján Kalocsa püspöke lett, ekkor juthatott hozzá, talán mint István király ajándéka, a németföldi eredetű pásztorbot és gyűrű. A palliumot elnyerhette római útján, amikor, a koronát kérve utazott a pápához, de bizonyára később is megfordult Rómában. Asztrik legálább húszéves magyarországi működése magyarázza a tárgyak kopottságát. Természetesen a mellkereszt készítése is magyarországi működése idejére esik.

Asztrik személyére vallanak még egyéb megfigyelések is. Előkelő sírhelye, amely a fundatornak jár, sokkal inkább rá vall, mint Georgiusra. A leletek keltezésében árnyalatnyi jelenségek, amelyek a helyi keltezését Theophilus könyve nyomán, a pásztorbotét a könyvkötések és a regensburgi bot szerint, a XI. század legelejére helyezik.

A fundatornak kijáró sírhely miatt feltűnő, hogy jeltelen volt a sír. Felvetődhet a kérdés: ha valóban Asztrikot temették ide, miért nem jelölték meg a sírját? Kétségtelen, hogy a Hartwic-legenda készülte idején már nem voltak tisztában Asztrik személyét illetően, hiszen ha sírját ismerték volna, nem tarthatták volna azonosnak Anastasiussal. Egyébként is úgy látszik, hogy a XI. században nem helyeznek különösebb súlyt a sírhelyek megjelölésére: jeltelen volt a fentebb ismertetett esztergomi XI. századi sírhely is. Ez a jelenség tehát semmiképp sem szól Asztrik személye ellen.

A pásztorbot és a gyűrű elemzése során már utaltunk arra a rokonságra, ami Asztrik, azaz a kalocsai sírban eltemetett érsek és Szt. Gellért műveltsége között mutatkozik. Síreletünk tárgyainak megválasztása tudatosan történt, mégpedig, úgy látszik, az itáliai kolostorokban nevelkedett bencések ismeretei jegyében, hiszen Asztrik, Szt. Adalbert kíséretében maga is megfordult itáliai monostorokban.

Asztrik érsek hagyatéka, gazdagságával, tárgyainak sokrétű jelentőségével XI. századi történetünk egy szakaszát foglalja magában.¹⁹⁸

Nagy Árpád

JEGYZETEK

¹ Henszlmann, E.: Die Grabungen des Erzbischofs von Kalocsa. Pest 1873. — (Henszlmann): Schematismus cleri Archi-diocesis Colocensis et Bacsensis ad a. Chr. 1870. Colocae 1870. pp. XIX — XXI.

² Foerk E.: Arch. Ért. XXXI. 1911. 20 — 22. l.

³ Foerk E.: i. m. 23 — 24. l. — Vö. Foerk E.: A kalocsai székesegyház. Magyarország műemlékei. IV. Bp. 1915. 43 — 70. l.

⁴ A leleteket 1951-ben a Magyar Nemzeti Múzeum kölcsönkérte és galvanomásozatokat készíttetett róluk. — Itt köszönöm meg dr. Kovács Géza, dr. Antal Géza és dr. Angeli Ottó uraknak, hogy lehetővé tették számomra az eredeti darab tanulmányozását.

⁵ Az új sírhely vörösmárvány zárólapjának felirata: Ossa // ANONYMI AEPII COLOCEN. SAEC. XII. / SAULI DE GYÖR? // (1192 — 1202) // Az üveglap alatt: A. D. 1910. SUB NAVI PRIMAE ECCLESIAE CATHEDRALIS // INVENTA ET HEIC PER JOANNEM AEPPUM RECONDITA // A. D. 1912.

⁶ Foerk: Arch. Ért. XXXI. 1911. 33. l. — uő. 1915. 47. skk. l.

⁷ Csányi K.: Múzeumi és könyvtári értesítő VII. 1913. 123. l.

⁸ Divald K.: A magyar iparművészet története. Bp. 1929. 33. l.

⁹ Pintér J.: A kalocsai érseki főszékesegyház 1000 — 1942. Bp. 1942. 19. l. — Ugyanakkor a mellkeresztet sajátos módon 1200 körül készültnek mondja. uo. 21. l.

¹⁰ Braun levelére Winkler P. hivatkozik: A kalocsai érseki főszékesegyház 1010-től napjainkig. Kalocsa 1929. 21. l. A Winkler szerint Horváth Viktor püspöknek írt levél jelenleg ismeretlen helyen van.

¹¹ M. Dregertől a szakvéleményt Dr. Velics L. S. J. révén kérték, aki német eredetiben közölte Dregér sorait, magyarázó jegyzeteket fűzve hozzá. Mint az alábbiakból kitűnik, Dregér csak az arannyal átszőtt szövet maradványait látta: „Diese Technik ist im XIII. Jahrhundert sehr ganz ausser Gebrauch. Das einfache ... Band-

muster ... kommt jedenfalls im XII. Jahrhundert vor, vielleicht auch etwas früher ... Die ganze Bindungsart hat mit byzantinischen Stoffen Ähnlichkeit; wahrscheinlich ist er ein byzantinischer Stoff, wie sie vom IX — XII. Jh. vorkommen; doch sind sie vor dem XI. Jh. höchst selten.” — Velics 1912. II. 15. keltezett levelének eredetijét a kalocsai Érseki Hivatal őrzi.

¹² Winkler: i. m. i. h.

¹³ Gerevich T.: Magyarország románkori emlékei. Bp. 1938. 243. l.

¹⁴ Bóna I.: Cundpald fecit. Soproni Szemle XVIII. 1964. 128. l. — Acta Arch. ASH. 18. (1966) 280.

¹⁵ László Gy.: Kolozsvári Márton és György Szent-György szobrának lőszerszáma. Az Erd. Tud. Int. Évkönyve 1942. Kolozsvár 1943. 161. l. 321. j.

¹⁶ B. Oberschall M.: Magyar Művelődéstörténet. I. Bp. é. n. 578. l. — uő. Corvina. Ser. III. Firenze 1952. p. 51.

¹⁷ Deér, J.: Die Heilige Krone Ungarns. Wien (Graz — Wien — Köln) 1966. p.

¹⁸ Akárcsak a θ sírban lelt kelyhen!

¹⁹ A kelyhe és a patena közé helyezik általában a vastag palla-t, vagy corporale-t. Mihályfi A.: A nyilvános istentisztelet. Bp. 1923. 3291. skk. l. — Vö. III. Ince pápa: De sacro altaris mysterio. I. II. c. 56. (Migne: PL. CCXVII. 1853. c. 832.)

²⁰ László Gy.: i. m. i. h.

²¹ Foerk E.: i. m. 1911. 24. l.

²² Sajnos, technikai okokból sem a szövet-, sem a famaradványokat szakszerűen nem vizsgáltathattam meg.

²³ Henszlmann: Die Grabungen ... 124. és Schematismus. 1870. p. XIX. sk.

²⁴ Foerk leírása (Arch. Ért. 1911. 22.) szerint ebben a sírban férfi csontjai és lócsontváz voltak. E szerint lehet, hogy a kalocsai első templom korábbi, honfoglaláskori temetőben épült meg vagy a

lovastemetkezés szokása nem veszett ki a templom körüli temetkezésekben sem.

²⁵ Gerevich: 1938. 70–71. l.

²⁶ Vározy, J.: Disquisitio historica de unione ecclesiarum Colocensis et Bachiensis. Schematismus Colocensis, Coloczae 1885. VII–XXXVII. — Balics, L.: A római katolikus egyház története Magyarországon. I. Bp. 1885. 353. l.

²⁷ A kalocsai templomról utóljára Kozák K.: Arch. Ért. 94. (1966) 16. skk. l.

²⁸ Általában a templomok átépítései a tájolás változatlan marad.

²⁹ Balics: i. m., i. h.

³⁰ Képes Krónika, c. 97., ed. Mezey L., Bp. 1966. 143. l. — Ugyanígy, szűkszavúban: Spalatői Tamás: Historia Salonitarum. c. 17. ed. Gombos F. A.: Catalogus fontium. Bp. 1938. III. 2225.

³¹ Más magyarázattal Hóman-Szekfü: Magyar történet. 31. Bp. 1935. 301. l.

³² A templom korai pusztulása mellett szól, hogy a XI. század három ismert nevű kalocsai főpapja közül mindössze egynek a sírja került elő.

³³ Máthés, J. N.: Veteris arcis Strigoniensis... descriptio. Strigonii 1827. pp. 24–5. — Németh Péter szíves közléséből tudom, hogy a veszprémi székesegyház 1907–11. közötti restaurálásakor a templomban középkori papi sírok kerültek elő, szövetmaradványokkal és azóta elveszett gyűrűvel. A leletek közöletlenek.

³⁴ „non recurvum pedum” kifejezésen csakis a „T” alakú pásztorbotot érthetjük.

³⁵ F. Bock: Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters. II. Bonn 1866. p. 220–1. — A legkiemelkedőbb „T” alakú darabok: ún. Heribert-bot: Deutz, Benedictinerabtei. — Bock: i. m. T. XXX/2. és Girard limoges-i püspök botja, (+1022) — Texier: Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chrétiennes. (Migne: Enc. Théol. 27) Paris 1857. „Crosses”, f. 15.

³⁶ A görög egyház pásztorbotjáról Mihályfi: i. m. 287. l.

³⁷ Roth, V.: Arch. Ért. XXXIX. 1912. 98–99. l. — uő.: Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. I. Goldschmiedarbeiten. Hermannstadt 1922. 8., Taf. 11. — Braun, J.: Das christliche Altargerät. München 1932. p. 75–76.

³⁸ Roth: 1912. i. h., 1922. i. h.

³⁹ Kampis A.: Arch. Ért. 88. 1961. 109–110. l. — B. Ober-schall M.: Corvina, 1952. i. h.

⁴⁰ Írott adatunk a feldebrői monostorról a XI. században nincs, azonban, ha nem átutazóban temették el itt a pásztorbot tulajdonosát, akkor monostornak is kellett a templom mellett állnia. A XI. században csak bencés, vagy bazilita szerzetesek lehettek Feldebrőn. A két rend kapcsolatairól legutóbb Székely György: Gemeinsame Züge der ungarischen und polnischen Kirchengeschichte des XI. Jahrhunderts. Annales Univ. Sc. Bpestinensis, Sectio Hist. IV. 1962. p. 58. skk.

⁴¹ Hergenröther—Kaulen: Kirchenlexikon. 2. Freiburg i. Br. 1882. col. 135. — Radó, P.: Enchiridion liturgicum. 2. Romae—Friburgi—Barcinonae 1966. II. p. 1469.

⁴² Levárdy F.: Pannonhalma. Bp. 1965. 7–8. kép.

⁴³ Martény, E.: De antiquis ecclesiae ritibus. II. Antverpiae, 1738. — Hergenröther—Kaulen: i. m. VI. 1889. 41.

⁴⁴ G. Hasseloff: Der Abtstab des heiligen Germanus zu Delsberg (Delémont). Germania. 33. 1955. p. 210. skk.

⁴⁵ Bock: i. m. II. T. XXX/1., 221.

⁴⁶ Texier: i. m. Pl. „Crosses”, f. 6.

⁴⁷ Szt. Góslinus botjáról Martény: i. m. IV. 779. B. — Rituale Beconense, az apát temetéséről Martény: i. m. IV. 777. B–C. — Szt. Amalberga sírjáról Martény: i. m. IV. 763. D. — Régészeti leletben, Reginhard siegburgi apát sírjában: Oelmann: Bonner Jahrbücher 149. (1949) 370–372.

⁴⁸ Lásd a 40. jegyzetet.

⁴⁹ Közölte Barkóczi L.: Acta Antiqua ASH. XIV. (1965).

⁵⁰ Hasonlóképpen Radó: i. m. II. 1468.

⁵¹ Sirmium és Triciana temetőiről Mócsy, A.: Pannonia. PW—RE. Suppl. IX. 1962. 2. c. (col. 723.). — Szt. Ágoston (+430). De cura pro mortuis gerenda, c. 7. „Cum ergo fidelis mater fidelis filii defuncti corpus desideravit in basilica Martyris poni, si quidem creditur eius animam meritis Martyris adiuvare; hoc quod ita creditur, supplicatio quaedam fuit, et haec profuit, si quid profuit.” Kiadta F. X. Kraus: Die römischen Katakomben (Roma sotteranea). Freiburg i. Br. 1879. 2. IV. Beilage pp. 580–4.

⁵² Triburi zsinat, can. 16: Mansi, J. D.: Sacrorum conciliorum amplissima collectio. Venetiis 1759–88. T. XVIII. p. 134. — Hefele, C. J.: Conciliengeschichte, IV. Freiburg i. Br. 1860. p. 533.

⁵³ Ravennai zsinat, 998. can. 3. — Mansi: i. m. XIX. 219., Hefele: i. m. IV. 622. — Bourges-i zsinat, 1031. can. 12. Mansi: XIX. 501. sk. — Hefele: i. m. IV. 659. Rheims-i zsinat, can. 5. Mansi: XIX. — Hefele: i. m. IV. 693.

⁵⁴ A hagyomány szerint már II. Pelagius pápa tiltotta a templomban való temetést Gretser, J.: De funere christiano. Ingolstadt 1611. p. 100. — Bragai zsinat, 563., can. 18. — Mansi: IX. 774., Hefele: III. 17. — Auxerre: 578. can. 12., megtiltják a keresztelőkápolnáknak (Baptisterium) való temetést. Mansi: IX. 911–2. — Hefele: III. 41.

⁵⁵ Ambrosius, Epp. cl. I. no. XXII: „... dignum est enim, ut

ibi requiescat sacerdos, ubi offerre consuevit.” Migne: Pl. XVI. 1845. col. 1025. — Valóban a maga választotta helyen találták meg 835-ben Ambrosius koporsóját Hergenröther—Kaulen: i. m. I. 701.

⁵⁶ Párizsi zsinat, 846., can. 72. Mansi: XIV. 811. — Hefele: IV. 112.

⁵⁷ Ez annál feltűnőbb, mert a korai törvényeink egyes paragrafusai a IX–X. századi németföldi zsinatokra épülnek. Zádócsky L.: A Szent István, Szent László, és Kálmán korabeli törvények és zsinati határozatok forrásai. Bp. 1904.

⁵⁸ Hasonló elv mutatkozik királyaink temetkezésében. Jobbára a maguk emelte vagy kedvelt egyházaikban temetkeztek.

⁵⁹ Kalocsa, Henszlmann ásatásának α és β sírja.

⁶⁰ Gretser, J.: i. m. 1611. p. 100.

⁶¹ Lényegében a nagy kőlapokból összeillesztett koporsóforma megfelel a kalocsai és esztergomi sírok szerkezetének. Henszlmann L.: Magyarország őskeresztény, román és átmeneti stílusú mű-emlékeinek rövid ismertetése. Bp. 1876. 14. á., 22–24. á.

⁶² V. Thalhofer: Handbuch der katholischen Liturgik. Freiburg, i. Br. 1883. p. 840–917. — L. Eisenhofer: Handbuch der katholischen Liturgik. I. Freiburg i. Br. 1934. 7. p. 397. skk. — Radó, P. i. m. II. 1434–1469.

⁶³ Leczyca: Z. Ciekliński, Ochrona Zabytków, II. 1949. pp. 31–34., Nadolski: Práce i Materiały, IV. 1960. p. 42., ua.: Sprawozdania Arch., 3. 1957. p. 276. — Siegburg: Oelmann: i. m. — Szt. Poppo apát temetéséről Mabillon: Annales Ordinis S. Benedicti. Parisiis 1707. IV. p. 491. — Gretser: 1611. p. 19. — Martény: i. m. IV. col. 780.

⁶⁴ Vö. a patena leírásával!

⁶⁵ Ciekliński: i. m. i. h.

⁶⁶ Braun, J.: Der christliche Altar. München 1924. I. p. 438. skk.

⁶⁷ „... Duo calices, unus argenteus in quo celebratur, alius stanneus non benedictus, cum quo sacerdos altaris sepeliatur.” Idézi Hope—Fallow: Archaeologia, 1886. p. 138.

⁶⁸ III. Béla sírjáról Czobor B.: III. Béla és hitvese halotti ékszerrel. in: III. Béla magyar király emlékezete. Bp. 1900. 207. l.

⁶⁹ Útioltárokról Braun, J. 1924. — Kraus, F. X.: Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer. Freiburg i. Br. 1882. p. 41–2.

⁷⁰ Szt. Cuthbert első translatio-járól: Bede Venerabilis, Vita S. Cuthberti (prosaica), c. XII. Migne: PL. XCIV. 1850. col. 784. — uő.: Vita S. Cuthberti (metrical), c. XXXIX. col. 592. az 1104. évi translatióról: Anonymi Vita S. Cuthberti, I. IV., ed. Martény: i. m. IV. 1738. col. 779. E. — 780. A., valamint Willelmus Malmesburiensis monachus: De gestis Pontificum Anglorum. Migne: PL. CLXXIX. 1855. col. 1586., vö.: Mabillon: Annales, p. 473. — Acca püspök sírjáról Braun: 1924. I. 540.

⁷¹ Szt. Cuthbert oltárának maradványairól R. A. Ralfe Radford: The Portable Altar of Saint Cuthbert. in: C. F. Battiscombe, (ed): The Relics of Saint Cuthbert. Oxford 1956. p. 326. skk.

⁷² Jakob: Die Kunst im Dienste der Kirche. Landshut 1885. 147. skk. — V. H. Elbern: Der fränkische Reliquienkasten und Tragaltar von Werden. in: Das erste Jahrtausend. Textb. I. Düsseldorf, 1963. 7. p. 436–470. — Talán portatilis maradványai lehetnek a Theodemir Iria Flavia-i püspök sírjában talált „vorromanische”, aranyozott veretek. E. Kirschbaum: Die Grabungen unter der Kathedrale von Santiago de Compostela. Römische Quartalschrift, 56. 1961. 253/4.

⁷³ A kehely történetéről az idézett liturgiai összefoglalások mellett Kraus: RE, Texier, i. m. Cabrol-Leclercq: Dictionnaire, art. „Calice”. I. még: W. W. Watts: Catalogue of Calices. (Victoria and Albert Museum) London 1922. — Az üvegkelyhek Spanyolországi használatáról: Oviedoi zsinat, can. 3. Mansi: XIX. 786., Hefele: IV. 717. — Fakelyhekről: Triburi zsinat, 895. can. 18., Mansi: XVIII. 740., Hefele: IV. 533. — A nemesféműből készült egyházi edényeket már a III. században említik: Anastasius Bibl., Vita Pontificum (Urbanus II.). Migne: PL. CXXVII. col. 1327.

⁷⁴ Fakelyhet találtak pl. II. Konrád wormsi püspök (+1192) sírjában, Schneider, Bonner Jahrbücher, LXXXV. 1888. p. 106.

⁷⁵ V. H. Elbern: Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter. Zeitschrift des deut. Vereins f. Kunstwissenschaft XVII. 1963. pp. 1–76., 117–188. A tanulmány második részében részletesen elemzi a kehely és a patena szimbolikáját.

⁷⁶ L. a 73. jegyzetet!

⁷⁷ Theophilus Presbyter: Schedula diversarum artium, ed. J. — J. Bourassé, Dictionnaire d'archéologie sacrée. (Migne: Enc. Théol. T. 12/II.) Paris 1863. col. 876. Oly pontosan meghatározza Theophilus az anyag elosztását, hogy a formai különbségek ellenére is bizonyos arányt szab a készítőedő tárgyak számára. Ma megállapítani, hogy egy tárgy alkalmazkodott-e a recepthez, nem lehet, mert a román kelyhek egyes részeit külön-külön nem mérhetjük le.

⁷⁸ J. Květl—V. Mencl: Praha romanská. Praha 1948. p. 197. 91. k.

⁷⁹ Bochniak, A.: Rocznik Krakowski. XXX. 1938. pp. 239–248. — uő.: Le tombeau de l'évêque Maurus dans la crypte de St. Léonard de la cathédrale de Cracovie. Dawna Sztuka, II. 1. Lwów 1939. p. 11–12. — Bochniak, A. — Pagaczewski, J.: Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich. Kraków 1959. pp. 32–34., 23. kép.

⁸⁰ Theophilus Presbyter: Schedula, lib. III. c. XXVI. ed. Bourassé, col. 876.

⁸¹ László Gy.: A Tihanyi-téri avar temető. Laureace Aquincensis II. DP. ser. 2. No. 11. Bp. 1941. 106–112. XII. t.

- ⁸² László Gy.: Études archéologiques sur l'histoire de la société des Avars. AH. XXXIV. Bp. 1955. Pl. I.
- ⁸³ László Gy.: i. m. 1955. Pl. XLII.
- ⁸⁴ Strzykowski, J.: Altai-Iran und Völkerwanderung. Wien 1917. pp. 1–5.
- ⁸⁵ Fethich N.: Régészeti tanulmányok a késői hun fémművesség történetéhez. AH. XXXI. Bp. 1951. XXIII. t. 2.
- ⁸⁶ Bréhier, L.: Les trésors d'argenterie Syrienne et l'école artistique d'Antioche. Gazette des Beaux-Arts I. 704. 1921. p. 176. — Volbach, W. F.: Der Silberschatz von Antiochia. Zeitschrift für bildende Kunst 56. (NF. 32.) 1921. p. 110. — 113. — Watts: i. m. Pl. I. 1.
- ⁸⁷ László Gy.: Adatok a koronázási jogar régészeti megvilágításához. SZIF. III. 1938. III. t. 1.
- ⁸⁸ Hampel J.: A régibb középkor emlékei Magyarhonban. Bp. 1894. I. CLXXXXI. t.
- ⁸⁹ László Gy.: Fol. Arch. 1957. = Acta Arch. ASH. 8. 1958. p. 186. skk. — vö. Dissertationes Archaeologicae 4. 1962. p. 59. skk.
- ⁹⁰ Braun, J.: i. m. 1932. 74.
- ⁹¹ Spanyolországban még a múlt század végén is élő szokás volt a kehely sirbatétele: (n. n.) Theologisch-praktische Quartalschrift, 53. 1900. p. 735.
- ⁹² Thalhofer: i. m. I. 911. skk.
- ⁹³ Molsdorf, W.: Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst. Leipzig 1926. idézetei, valamint újabban: Maertens, Th.: Handbuch zur Schriftlesung. I–III. Freiburg–Basel–Wien 1966.
- ⁹⁴ Mansi: XIV. 664. — Hefele: IV. 83.
- ⁹⁵ Durandus, Guilelmus: Rationale divinorum officiorum. Lib. I. c. III. 45. (ed. Lugduni, 1568.)
- ⁹⁶ Kérdés, hogy a felsorolt avarkori kelyhek nem hasonló okból kerültek-e a sirba?
- ⁹⁷ L. a kalocsai θ sir kelyhét!
- ⁹⁸ A. Dobrinskoy: Le trésor de Poltava. Mémoires de la société des Antiquaires de France, LXXIII. 1913. 225. skk.
- ⁹⁹ Fethich: i. m. XXIII. t. 1., pp. 35–37.
- ¹⁰⁰ László Gy.: i. m. 1943. i. h.
- ¹⁰¹ Mansi: i. m. i. h. — Hefele: i. m. i. h.
- ¹⁰² Durandus, Rationale. lib. IV. c. XXX. p. 30.
- ¹⁰³ Számos példával Watts: i. m., Braun: i. m. 1924. 1932. stb., Elbern: Der eucharistische Kelch, stb.
- ¹⁰⁴ Theophilus Presbyter, Schedula..., lib. III. c. XXVI. ed. J. — J. Bourassé: i. m. 876–7.
- ¹⁰⁵ Fethich: i. m. XXII. t. 1.
- ¹⁰⁶ Bochnak–Pagaczewski: i. m. i. h.
- ¹⁰⁷ A feliratokról, példákkal Watts: i. m. 6. skk.
- ¹⁰⁸ A kalocsai patena, vagy Hildesheimből számos példa Braun: J. i. m. 1924. I. 77. t. skk.
- ¹⁰⁹ A latin áldásról Thalhofer: i. m. I. 635. — A görög áldás legpontosabb leírását a XI. sz. írt, Athos-hegyi festők számára készült útmutató tartalmazza. Idézi Bourassé: i. m. col. 1005. — A keresztvetésnél, áldásnál használt ujjak számának nagy jelentőséget tulajdonítottak az örmények, akik, megkülönböztetésként a monofizita eretnekektől, két ujjal vetnek keresztet, míg a monofiziták egygyel. Az ujjak számának hasonló jelentést tulajdonítanak egyes szerzők a latin áldásformában is, lásd erről alább.
- ¹¹⁰ Az áldás mozdulatának számos egyéb változata nem érinti dolgozatunk tárgyát, a latin és görög formával is csak szűken, néhány példa erejéig foglalkozunk. — Görög áldás, Rómában (!): S. Pietro in Vaticano, X. századból, S. Cecilia, IX. század, stb: G. Mathiae: Le chiese di Roma, dal IV al X secolo. Roma 1962, Figg. 122, 196, 179, etc. — Bizánci textilen: W. Sas–Zaloziecky: Die byzantinische Kunst. Ullstein Kgesch. VIII. W. Berlin 1963. Umschlagbild. — Bizánci ötvösmunkákon: Banck: Bizantijszkoje iskusztvo-Byzantine Art. Moszkva 1966. Konstantinápolyi márvány evangélista-mellszobor, latin áldás mozdulatával: Volbach, W. F. Frühchristliche Kunst, München 1958–59. — A görögországi Daphniban, ugyanabban a templomban, egyszer latin, másszor görög forma: Chatzidakis–Grabar: Die Malerei im frühen Mittelalter. Gütersloh 1965. Bild. 19–20. Nyugat-európai, ír és spanyol kódexek miniatúráin is szerepel görög áldás: Chatzidakis–Grabar: i. m. Abb. 132, 134. Sajátos változat a Spanyolországi Gesera egyik freskóján: J. Ainaud: Peintures romanes espagnoles. UNESCO. Milano 1962. pl. 25. — A Dexter a Domini-ábrázolások, az alaktól független, áldó kéz eredeti, Theophilus presbyternél is szereplő formája: Codex Vyšehradensis, 1085. k. (J. Květ: La miniature romane et gothique en Tchécoslovaquie. UNESCO. Milano 1964. p. 9.) és III. Otto aacheni Evangeliáriumban: 1000. k. (Grimme, F. G.: Europäische Malerei im Mittelalter. Ullstein Kgesch. XII. W. Berlin, 1963. Abb. 7.) Theophilus, akinek működését — mint erre László Gyula professzor úr figyelmemet felhívta — újabban a X. század második felére keltezik (D. Fuchs: Lexikon f. Theologie und Kirche. Freiburg 1962. 2. X. col. 91.), ugyanerre a mennyből lenyúló kézre gondol, amelynek képe a kalocsai patenát díszíti.
- ¹¹¹ L. 110. jegyzetben, Daphni, Görögország.
- ¹¹² Sicardus da Cremona, Migne, PL. CCXIII. 1856. — Durandus: Rationale, lib. V. c. XXIV. 12. — III. Ince pápa, De sacro taris mysterio, lib. II. c. XLV. Migne, PL. CCXVII. 1855. col. 5.
- ¹¹³ Thalhofer–Eisenhofer: Handbuch der katholischen Liturgik. Freiburg i. Br. 1912. II. 234. — Mihályfi Á.: i. m. 496.
- ¹¹⁴ J. Květ: i. m. 1964. és E. G. Grimme: i. m. i. h.
- ¹¹⁵ László Gy.: i. m. 1943. i. h.
- ¹¹⁶ Kraus: Real-Encyclopädie, II. „Stab” art.
- ¹¹⁷ I. Petr. 2. 25.
- ¹¹⁸ Thalhofer: i. m., i. h.
- ¹¹⁹ Mihályfi Á.: i. m. 280.
- ¹²⁰ Migne: PL. XX. col. 876.
- ¹²¹ Toledói zsinat, can. 28.: Mansi: X. 611. skk. — Hefele: III. 75.
- ¹²² Isidorus Hispalensis: De officiis ecclesiasticis. II. 7. Migne: PL. I, XXXI. 1850.
- ¹²³ Mihályfi: i. m. 287.
- ¹²⁴ Pl. a delsbergi bot, Haseloff, G.: i. m. i. h.
- ¹²⁵ Bárányné Oberschall M.: Zeitschrift f. Kunstwissenschaft, 1958. 15. skk.
- ¹²⁶ Molsdorf: i. m. no. 1060, 1061. — vö. Maertens: i. m. III. E. 55.
- ¹²⁷ Molsdorf: i. m. 1070, 1062.
- ¹²⁸ László Gy.: i. m. 1938. VI. t. 1. — Az oroszán szerepére a fejedelmi jelvényeken, a fejedelmi és a főpapi jelvények kapcsolatára László Gyula professzor úr hívta fel figyelmemet, amit ezúton is köszönök.
- ¹²⁹ Sinnbilder des Reiches. München 1938. Abb. 14–15.
- ¹³⁰ Gerevich: 1938. 220.
- ¹³¹ Augustinus, Sermo I, XXIII. Migne: PL., A. Opera Omnia, V. 1861. 471. — Enarratio in Ps. CIII. Migne: PL., Opera Omnia, IV. 1861. 1371. — Erre vall egy középkori felirat, oroszánábrázolás mellett: VICTOREM MORTIS CHRISTUM SIGNAT LEO FORTIS. (Id. Detzel: Christliche Ikonographie, I. Freiburg i. Br. 1894. p. 29–30.) — Érdekes ábrázolás a Dietkirchen a. d. Lahn-i templom ajtaján a négy evangélista-szimbólumtól körülvelt oroszán. Kraus: Real-Encyclopädie, II. „Löwe”.
- ¹³² Jelenések könyve, 5. 5.
- ¹³³ Mózes, I. 49. 9. — Ésaías, II. 1.
- ¹³⁴ Leo Diaboli ábrázolása pásztortobon nem képzelhető el — bár mint jelkép legalább olyan ősi, mint a Krisztussal való azonosítás. Kádár Z.: Antiquitas Hungarica. II. 1948. 184–189. I. A székesfehérvári csésze (F. Vattai E.: Acta Hist. Artium, XII. 1961. 41–60.) és a zaláháshágyi és domonkosai kapuk ivdomborműveinek ábrázolása sem Agnus Dei, hanem Juda oroszánja, azaz Krisztus maga. — A kalocsai botvég oroszánfejkének esetleg erényt megtestesítő szerepére Dr. Dávid Katalin hívta fel figyelmemet. Szíves segédt ezúton is köszönöm.
- ¹³⁵ Kampis: i. m. i. h.
- ¹³⁶ M. Poll Katalin: A zsenyei kincs. Arch. Ért. XLVI. 1932–33. pp. 62–84. és L'art de Hongrie du Xe au XVe siècle. Petit Palais, Paris 1966. No. 37. — Magyar Nemzeti Múzeum, Isz. 2. (1928) 1–3.
- ¹³⁷ Márkiné, Poll K.: i. m.
- ¹³⁸ B. Oberschall M.: 1958. 20. skk.
- ¹³⁹ Mindkettő rajza: Foerk: i. m. 1911. 30. (8. á.)
- ¹⁴⁰ Bossert: Geschichte des Kunstgewerbes. B. V. 243. 1932.
- ¹⁴¹ Bossert: i. m. 1932. V. 242. (1000. k.) — Könyvkötésekről. F. Steinbock: Das erste Jahrtausend. i. m. pp. 495–513.
- ¹⁴² Kraus: Real-Encyclopädie, „Kreuz”.
- ¹⁴³ Szekrényi L.: A bibliai régiségudomány kézikönyve. II. Bp. 1896. 107. skk. I. — Exodus 28. 17–21. — Legkorábbi ránkmaradt értekezés a rationale (chósen) kövéről: Salamisi Epiphanius (+403): De XII gemmis c. levélformában írt műve. Epistulae imperatorum pontificum, etc. (ün. Avellana Collectio), CSEL. XXXV. 1898. no. 244. pp. 743–773.
- ¹⁴⁴ Jelenések Könyve, 19. 19–21.
- ¹⁴⁵ L. Szekrényi: i. m. i. h.
- ¹⁴⁶ Máté, 10. 2–4., Márk, 3. 16–19., Lukács, 6. 14–16, Ap. Csel. I. 13.
- ¹⁴⁷ A mennyei Jeruzsálem valamennyi vonatkozásáról: Hergenrother-Kaulen: i. m. VI. 1360–65. coll.
- ¹⁴⁸ S. Gerardi episcopi Chanadiensis scripta et acta. ed. Batthyany. Albae-Carolinae, 1796. B. 174. sqq. — Gellért és Sevillai Isidorus műveinek kapcsolatáról: Bodor A.: Századok LXXVII. 1943. 173–227.
- ¹⁴⁹ Isidorus: Etymologiarum lib. XIX. c. XXXII. Migne: PL. I, XXXII. 1850. 701–702. coll.
- ¹⁵⁰ Texier: i. m. PL. „Anneau”, fig. 2–3.
- ¹⁵¹ Albertus Magnus: De secretis mulierum item de virtutibus Herbarum, Lapidum et Animalium. Amstelredami 1702. 143. sqq. — Levinus Lemnius: ... Explicatio. (collig. De gemmis) Francofurti 1596.
- ¹⁵² Gazdag anyaggal: Dudichné–Koch: A drágakövek. Bp. 1935.
- ¹⁵³ Isidorus: i. m. lib. XVI. c. VII. 9., ed. cit. col. 572.
- ¹⁵⁴ S. Romanin: Lezioni di storia Veneta. Vol. I. Firenze 1875. p. 70. — L. Glaser: Der Levantehandel über Ungarn im 11. und 12. Jahrhundert. Ungarische Jahrbücher XIII. 1933. pp. 356–363.
- ¹⁵⁵ Deliberatio, ed. Batthyany, i. h.
- ¹⁵⁶ Bock: i. m. II. Taf. XVIII. 4.
- ¹⁵⁷ Thalhofer: i. m. 895. — Mihályfi: i. m. 274.
- ¹⁵⁸ L. Kraus: Real-Encyclopädie, „Kreuz”.

- ¹⁵⁹ L. Káddár Z.: Slavica, I. 1961. 193–209.
- ¹⁶⁰ A kalocsai kereszt feltűnő jelenség, hiszen a X–XII. században Magyarországon előforduló bizánci kereszttektől teljesen különbözik. A bizánci keresztokról: M. v. B. Oberschall: Byzantinische Pektoralkreuze aus ungarischen Funden. Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, II. Baden-Baden 1953. pp. 207–251.
- ¹⁶¹ Hampel: i. m. I. CLXXX. a–b.
- ¹⁶² L. erről László Gy.: i. m. 1957, és Diss. Arch. 4. 1962. i. h.
- ¹⁶³ A palliumok ritkán fordulnak elő az európai sirleletekben. A pápai sítok palliumtűiről: J. Braun: Die liturgische Gewandung im Occident und Orient. Freiburg i. Br. 1907. 650. skk. — uő: Die pontificalen Gewänder des Abendlandes. Freiburg i. Br. 1898. 132. skk.
- ¹⁶⁴ A pallium eredetéről: F. X. Kraus: Die röm. Katakomben. i. m. pp. 588–9. — P. Syxtus: Ephemerides liturgicae. XXIX. 1910. pp. 168–177. — H. Grisar: Zeitschrift f. kath. Theologie. XIV. 1890. — H. Grisar: Das römische Pallium, in: Festschrift zur 1100 jährigen Jubelfeier des Campo Santo. Freiburg 1897. p. 110. skk.
- ¹⁶⁵ L. a Translatio adatait, 70. j.
- ¹⁶⁶ III. Ince: De sacro altaris mysterio. lib. II. c. LXIII. Migne: PL. CCXVII. col. 799.
- ¹⁶⁷ P. Bloch: Das Sakramentar von St. Gereon. München 1963. p. 6. (1000. k.) — Wulff, O.: Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin, 1914. I. 441, 447. — P. Syxtus: i. m. 1–3. kép. — Grimme: i. m. Abb. 10.
- ¹⁶⁸ Elbern: Das erste Jahrtausend, Tafelb. 367.
- ¹⁶⁹ P. Syxtus: i. m. erre az időre a vízszintes futású palliumok használatát jelöli meg, azonban a 168. jegyzetben említett valamennyi példánk az „Y”-formát mutatja, sőt, Wulff: i. m. szerint ugyanezen a forma használatos a görög egyházban is. (omoforion néven)
- ¹⁷⁰ Déli és északi kapuknál. La cathédrale de Chartres. 40 planches inédites d'A. Vigneau. „TEL”, Paris (1934) pl. 28., 40.
- ¹⁷¹ Dercsényi D. (szerk.): A magyarországi művészet története. I. Bp. 1956. 61. kép. — XII. század.
- ¹⁷² III. Ince: i. m. col. 798.
- ¹⁷³ Braun, J.: i. m. 1907. 651. o. 3. j.
- ¹⁷⁴ Foerk: i. m. i. h.
- ¹⁷⁵ Karácsonyi J.: Századok, XXVI. 1892. 23–40., 131–138., 201–212. l. — Számunkra ezúttal pusztán az Asztrikra és Anastasiusra vonatkozó adatok lényegesek, eltekintve Karácsonyinak Hartwicra vonatkozó megjegyzéseitől.
- ¹⁷⁶ Passio S. Adalperti, c. 3. Bielowski, A.: Monumenta Poloniae Historica. I. Lwów. 1864. p. 154. — Pauler Gy.: A magyar nemzet története az Árpád-házi királyok alatt. Bp. 1893. I. 55. és 90. j., nem fogadja el a két személy külön voltát. A Passio-ról Karácsonyi: i. m. Thietmar Chronicon. c. 19. nyomán. (Bielowski: i. m., 279.) — Lengyelországi szereplése előtt Asztrikot egyetlen adat említi: Querfurti Bruno Vita-ja, c. 17., ahol vérmes, nyugtalan embernek mondja. Bielowski: i. m. 205.
- ¹⁷⁷ Hartwic, c. 7. Gombos: i. m. III. 2585. — Vita S. Stephani, c. 7. Gombos: i. m. III. 2590. — Pécsváradi alapítólevél: Szentpéter I.: Szent István király pécsváradi és pécsi alapítólevele. MTA II. O. Ért. XXIV. 10. Bp. 1918. 24. l. — A pécsváradi alapítólevél hitelességétől és a keltezés másolatok szerint eltérő 15. vagy 17. évetől függetlenül, ahogy a két István-életrajz is mutatja, Asztrik a római út előtt lett pécsváradi apát.
- ¹⁷⁸ Hartwic, c. 9. Gombos: i. m. III. 2586., c. 12. I. m. 2587. — c. 8., uo. 2585.
- ¹⁷⁹ Dedicatio ecclesiae Babenbergensis. MGH. SS. XVII. 636. — Jaffé, Ph.: Bibliotheca rerum Germanicarum. V. Berolini. 1869. 481. — A Dedicatio „Ungarorum Archiepiscopus” kitétele egy szerűen „magyar érsek”-ként értelmezhető. Karácsonyi: i. m. 206., Vározy Gy.: Astricus sedis suae Colocensis servatus. Schematismus Colocensis et Bacsensis. ad a. 1879. XXV. skk.
- ¹⁸⁰ Vározy: i. m. i. h. — Karácsonyi: i. m. 206.
- ¹⁸¹ Szentpéter: i. m. i. h.
- ¹⁸² Anastasiusról: Karácsonyi: i. m. részletesen. — Migne: PL. CXXXVII. 1854. 847. — Jaffé, Ph.: Regesta Pontificum Romanorum, I. Lipsiae, 1885. no. 3849. p. 488. — Anastasius esztergomi érsekségét, talán cseh hagyományból merítve, említi a Chronicon Bohemiae (auct. anonymo), c. 26. Gombos: i. m. I. 528. — Arnolfus: De miraculis S. Emmerammi, prol. Gombos: i. m. I. 308. szavai alapján Anastasius csakis esztergomi érsek lehetett.
- ¹⁸³ Karácsonyi J.: Szent István király oklevelei és a Szilveszter-bulla. Bp. 1891. 178. skk.
- ¹⁸⁴ A „praesul”-ról: Du Cange: Glossarium, Basileae, 1762. III. 433. — Bartal, A.: A magyarországi latinság szótára. Bp. 1901. 517–8.
- ¹⁸⁵ L. Szentpéter: i. m. fejtegetéseit.
- ¹⁸⁶ A pannonhalmi oklevél keltezéséről: Szentpéter: Az Árpád-házi királyok okleveleinek kritikai jegyzéke. I. Bp. 1923. 1–2.
- ¹⁸⁷ Különböző feltételek halála évéről: Vározy Gy.: i. m. felsorolt régebbi irodalommal együtt.
- ¹⁸⁸ Nem szerepel sem a Szt. Gellérttel együtt említett főpapok, (Legenda maior S. Gerhardi, c. 20. Gombos: i. m. II. 2432.) sorában, de érsek-volta miatt nem lehetett ott az I. Endrét megkoronázó püspökök között sem. Képes Krónika, c. 40. Gombos: i. m. I. 624.
- ¹⁸⁹ Jaffé: i. m. 1885. I. no. 4249. pp. 538–9. — Mabillon: i. m. IV. 738–9. — Először ismertette: F. Weiser: Schematismus Colocensis et Bacsensis. ad a. 1881. XIII–XVIII.
- ¹⁹⁰ Widricus: Miracula S. Gerardi epp. Tullensis. Gombos: i. m. II. 1641. — Mabillon: i. m. IV. 516. — Weiser: i. m. XIV–V.
- ¹⁹¹ A római zsinatról Jaffé: i. m. 1885. no. 4219. 537. — Migne: PL. CXI,III. col. 644. — Leo útjáról: Watterich, J. M.: Pontificum Romanorum vitae. I. Lipsiae, 1862. 106. sqq. — Georgius szerepéről Galla F.: A cluny-i reform hatása Magyarországon. Pécs 1931. 25. skk. — Balogh A.: SZIE. I. 1938. 462. — Komjáthy M.: Levéltári Közlemények XXVI. 1955. 43. — Székely Gy.: i. m. 69. — A háború eseményeiről Pauler: i. m. I. 131. — W. v. Giesebrecht: Geschichte der deutschen Kaiserzeit. Braunschweig 1875. II. pp. 482–3. — Steindorff, E.: Jahrbücher des deutschen Reichs unter Heinrich III. Leipzig 1881. II. 130. sk.
- ¹⁹² Steindorff: i. m. i. h. — Giesebrecht: i. m. i. h.
- ¹⁹³ Galla: i. m. i. h. — Balogh: i. m. i. h.
- ¹⁹⁴ Pauler: i. m. I. 205. j.
- ¹⁹⁵ Balogh: i. m. i. h.
- ¹⁹⁶ I. Endre kapcsolatairól Komjáthy: i. m.
- ¹⁹⁷ Erdélyi L.: A tihanyi apátság kritikus oklevelei. MTA II. O. Ért. XXI. 3. Bp. 1906. 31. l.
- ¹⁹⁸ Ezúton is köszönöm Dr. Iványi Sándor, Dr. Petróczy Sándor, Dr. Surányi Imre és Dr. Váradi József urak szívessegét, akik hasznos tanácsokkal és könyvekkel segítettek munkámat. Ugyanitt köszönöm meg Dr. Dávid Katalin és László Gyula professzor úr útmutatását.

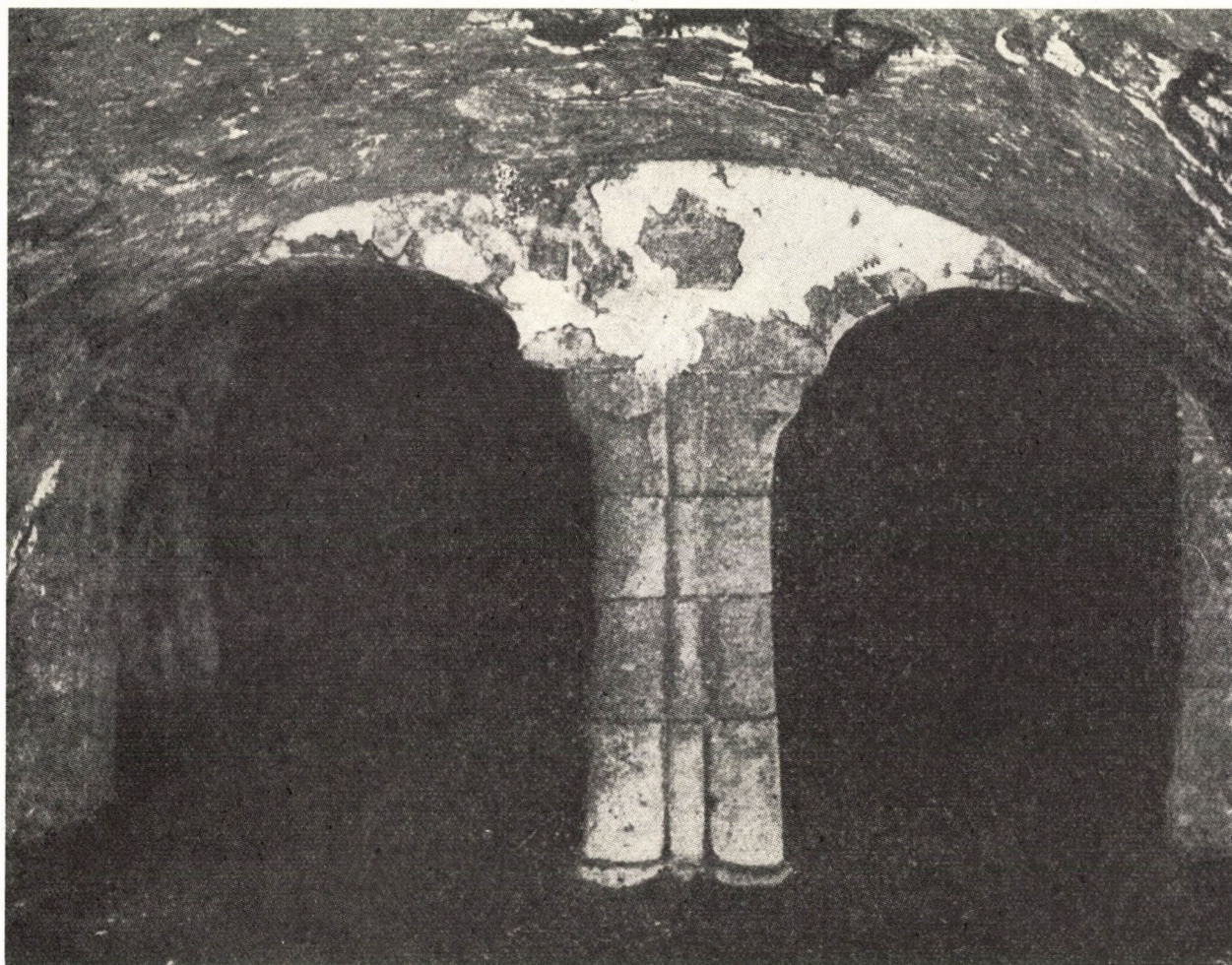
A múlt század óta művészettörténeti kutatásunk egyik problémája a feldebrői templom építéstörténetének tisztázása. Az európai román kori emlékek között szinte társtalanul álló építményünkről sok értekezés jelent meg, de a kérdés még a mai napig sem tekinthető megoldottnak.¹

Célunk nem az, hogy a problémát tisztázzuk, inkább néhány olyan kérdésre szeretnénk a figyelmet irányítani, amelyek a további kutatásokat elősegíthetik.

A honfoglalás után a Mátra alján az Aba nemzetség települt meg, akik a honfoglaló magyarokhoz nyolcadikként csatlakozott kabar törzsből származtak. A kabarok még a kazár birodalomban megismerkedhettek a kereszténységgel és többek között ez a tény adta indítékát Václáv Mencl megállapításának, aki szerint a kabarok — és így az Aba nemzetség is — sajátos stílusú templomokat építettek, amelyeket még a pontusi területeken megismert építészeti formák és motívumok felhasználásával alakítottak ki.²

A történeti tények ismeretében valószínűsíthetjük ezt a feltevést és a feldebrői templomot az Aba nemzetség legkorábbi nemzetségi monostorának tarthatjuk. A feldebrői monostorról a Váradi Regestrum két bejegyzése is tanúskodik,³ de a tatárjárás utánról már nem ismerünk rávonatkozó okleveles adatot. Véleményünk szerint lehetséges, hogy a sajátos téralakítású

reszténységgel és többek között ez a tény adta indítékát Václáv Mencl megállapításának, aki szerint a kabarok — és így az Aba nemzetség is — sajátos stílusú templomokat építettek, amelyeket még a pontusi területeken megismert építészeti formák és motívumok felhasználásával alakítottak ki.²



Feldebrő: Altemplom

templom építői nem nyugati, hanem bizánci szerzetesek voltak. Ez könnyen magyarázná a szokatlan építészeti formát, de talán a sok vitát kiváltó falképek eredetét is. A tatárjárás után az elpusztult templomot már a nyugati építészeti gyakorlatnak megfelelően építették át és a korábbi centrális térből három hosszahajót alakítottak ki. Az elpusztult nemzeti nemzeti monostort sem építették újjá, hanem a nemzetséghez tartozó családok Sáron, Kompolton és Veresmarton emeltek új monostorokat.⁴

A feldebrői templom alaprajzi elrendezése a fentieket is figyelembe véve még könnyebben érthetővé válik, ha feltételezzük, hogy a monostor építetőjének sajátos célja is volt. Ez a cél pedig nem lehetett más, mint impozáns temetkezési hely készítése, hiszen az egész templom középpontja az altmplomban levő sírkamra. Az Aba nemzetség legmagasabbra emelkedett tagja I. István király sógora és nádorispánja, a későbbi Aba Sámuel király. Úgy véljük, hogy a kérdés megoldását Aba Sámuel személyével kapcsolatban kell keresnünk.

A krónikás hagyomány szinte egyöntetűen írja le Aba Sámuel halálának és temetésének körülményeit. Ezek közül csak a Képes Krónika szövegét idézzük, mert ez szolgált a többi leírások alapjául is. A ménfői csatavesztés után „*Aba vero rex devictus fugit versus Tysciam et villa quadam in scoobe veteri ab Hungaris, quibus regnans nocuerat, crudeliter iugulatur. Cuius quidem corpus est sepultum in ecclesia, quae fuerat prope ipsam villam. Post aliquos autem annos, cum esset effosum de sepulchro, sudarium et ipsius vestimenta invenerunt incorrupta et loca vulnerum resanata. Tandem sepelierunt in proprio monasterio in Sarus.*”⁵

A krónika szövege tehát meghatározza a helyet, ahol a királyt megölték és eltemették, elmondja, hogy később sírjából kiemelték és a sári monostorban temették el.

A szövegben szereplő „*in villa quadam in scoobe veteri*” kifejezést sokan és sokféleképpen fordították, magyarázták. A *scoobe* szóalak nyilvánvalóan a *scrobe* szó elírása. A középkori latinságban nem gyakran használatos *scrobs* = árok, gödör szót a múlt századi kutatók a Csörszárkára vonatkoztatták és ennek táján keresték Aba Sámuel temetkezési helyét. A *scoobe* szóalak megalapozatlan etimológiák egész sorát szülte és egyesek a *Csaba*, mások a *Szohoda* szót vélték benne rejtőzni. Az utóbbi alapján azonosították a temetkezés helyét Füzesabonnyal, ahol a falu egy részét a mai napig Szohodának hívják, a Csörszárka sem esik messze innen és az Aba> Abony származtatást is bizonyító erejűnek ismerték fel.⁶

Nem szándékozunk hosszú nyelvészeti fejtegetésekbe bocsátkozni és az etimológiák helytelenségét bizonyítani, csak néhány olyan észrevételt teszünk, amely a kérdés megoldását segíti.

A Képes Krónika új, kritikai kiadása az „*in veteri scrobe*” kifejezést „*az Öregbarlangban*” szóhasználatra fordítja le. A *scrobs* szó jelentése árok, gödör, lyuk, Tacitus szövegeiben *sir* értelemben is előfordul.⁷ Az Öregbarlang fordítás talán szó szerintinek tűnik, de véleményünk szerint értelmetlen. A krónikáiról nem véletlenül használta ezt a kifejezést, ami csak magyarországi helynév

latin fordítása lehet. A szláv eredetű *Debrő* községnev magyar jelentése árok, gödör, vízmosás. Ugyanilyen értelemmel találjuk meg a szlovák *debra*, a kelet szlovák *debra*, a lengyel *debrza* és az ukrán *debra* szavak esetében is.⁸

A Debrő községnevet ma két település viseli: Al- és Feldebrő. Aldebrőt ugyan a XVIII. században telepítették, de a község déli határreszén állt a középkorban a debrői vár, amely körül minden bizonnyal kisebb település is volt. A mai Feldebrőn álló kolostor helye megfelelő a krónika helymeghatározásának. A középkori szóhasználat szerint a két falut Öreg Debrőnek és Új Debrőnek is nevezhették. A krónikában szereplő kifejezés tehát egy szláv eredetű községnev pontos latin fordítása, tükörszava.

Lélektanilag is érthető, hogy Aba Sámuel nemzetségének ősi szállásterületére menekül. Üldözői itt ölik meg és az általa alapított nemzeti monostorban temették el.

A krónika szövege még több következtetést is megenged. Leírja, hogy miután a királyt első sírjából kiemelték, „*szemfődelét és ruháit romlatlanul találták, sebhelyei begyógyultak*”. Ez a szövegrész meglepő hasonlóságot mutat a szentté avatási akták szóhasználatával. Nem lehet ebből arra következtetni, hogy a krónikás számára Aba Sámuel személye szimpatikus volt, hiszen korábban azt írja, hogy Aba „*arcátlanul vált, dölyfösen dult fult a magyarok ellen; úgy itélt ugyanis, hogy mindenki egyforma, az urak a szolgákkal, sőt semmibe vette az esküszegést is; megvetette ugyanis az ország nemeseit és mindig a parasztokkal, nemtelennel tartott*”. A csodálatosnak tűnő tény közlésének tehát természetes magyarázatát kell keresnünk.

Nem képzeltethetők el a fent említett, csodának tűnő tények, ha a királyt ásott sírba temetik el, hiszen a holttest bomlása hamarosan megindul. Érthetőbb azonban a dolog, ha falazott kriptában helyezik el, ahol esetleg nem bomlás, hanem mumifikáció következik be. Így könnyen magyarázható a ruhaneműek épségben maradása és a sebek „begyógyulása” is.

A krónika nem mondja meg, hány év múlva helyezték át Aba Sámuel maradványait a sári monostorba, sem azt, hogy miért volt erre szükség. Talán a debrői monostor pusztulásával magyarázhatjuk ezt. Az „*in proprio monasterio in Sarus*” kifejezés nem jelentheti, hogy Aba alapította a sári monostort, mert a krónikás az alapítások tényét általában más szóhasználatra fejezi ki.⁹ Inkább arra gondolunk, hogy az „*in proprio monasterio*” kifejezést „*sajátjainak monostorában*” fordíthatnánk és ez a nemzetség sári monostorára vonatkozna, amelynek kegyura az Abák Csobánka ága volt.

Összefoglalásul megállapíthatjuk, hogy a feldebrői templom az Abák első nemzeti monostorához tartozott. Feltehetően Aba Sámuel alapította és úgy építette meg, hogy számára temetkezési helyül szolgáljon. Itt is temették el 1044-ben, majd a nemzetség Csobánka ágának sári monostorába helyezték át maradványait.

Kovács Béla

JEGYZETEK

¹ Csak a közelebbi múltban megjelent tanulmányokra hivatkozunk ezen a helyen, elsősorban *Kampis Antal*: A feldebrői altmplom c. munkájára (Művészettörténeti Értesítő = MÉ 1955. 178–194. l.), aki összefoglalta a korábbi kutatásokat. Megállapításával részben vitába száll *Csemegi József-Dercsényi Dezső*: Hozzászólások Feldebrő kérdéséhez. MÉ 1956. 54–59. l. c. cikke.

² *Václav Mencl*: Két ősi építészeti emlék Magyarországon. MÉ 1959. 217–220. l.

³ *Kandra Kabos*: A Váradi Regestrum. Bp. 1898. 40. és 223. regesta.

⁴ *Kovács Béla*: Elpusztult középkori kolostorok Heves megyében. Az egri múzeum évkönyve IV. 1966.

⁵ Képes Krónika, szerk. *Kispéter András*. Bp. 1964. II. 107.

⁶ *Balássy Ferenc*–*Szederkényi Nándor*: Heves vármegye törté-

nete I. Eger 1897. 105–110. l. — *Kandra Kabos*: Aba Samu király. Bp. 1891. c. értekezésében Abádszalókon véli föllelni a helyet.

⁷ *Finlay Henrik*: Latin–magyar szótár. Kolozsvár 1884. 1779.

⁸ *Knieza István*: A magyar nyelv szláv jövevényszavai. Bp. 1955. I/1. 149. — *Vö. Max Vasmer*: Russisches etymologisches Wörterbuch. I. Heidelberg, 1953. 333.

⁹ Szövegrészek a Képes Krónikában:

Szent István megajándékozta a fehérvári bazilikát, „*quam ipse fundaverat*”. (99.) — Szent Istvánt a fehérvári bazilikában temetik el, „*quam . . . ipse construxerat*”. (102.) — András „*sepultus est autem in monasterio Sancti Aniani confessoris quod idem rex construxit in Tihon*”. (114.) — Szent László „*sepultus Waradini in monasterio suo*”. (146.)

ADALÉKOK SZENT MIHÁLY ÉS MÓZES IKONOGRÁFIÁJÁHOZ

IN MEMORIAM STEPHANI KUTHY + I. V. 1966.

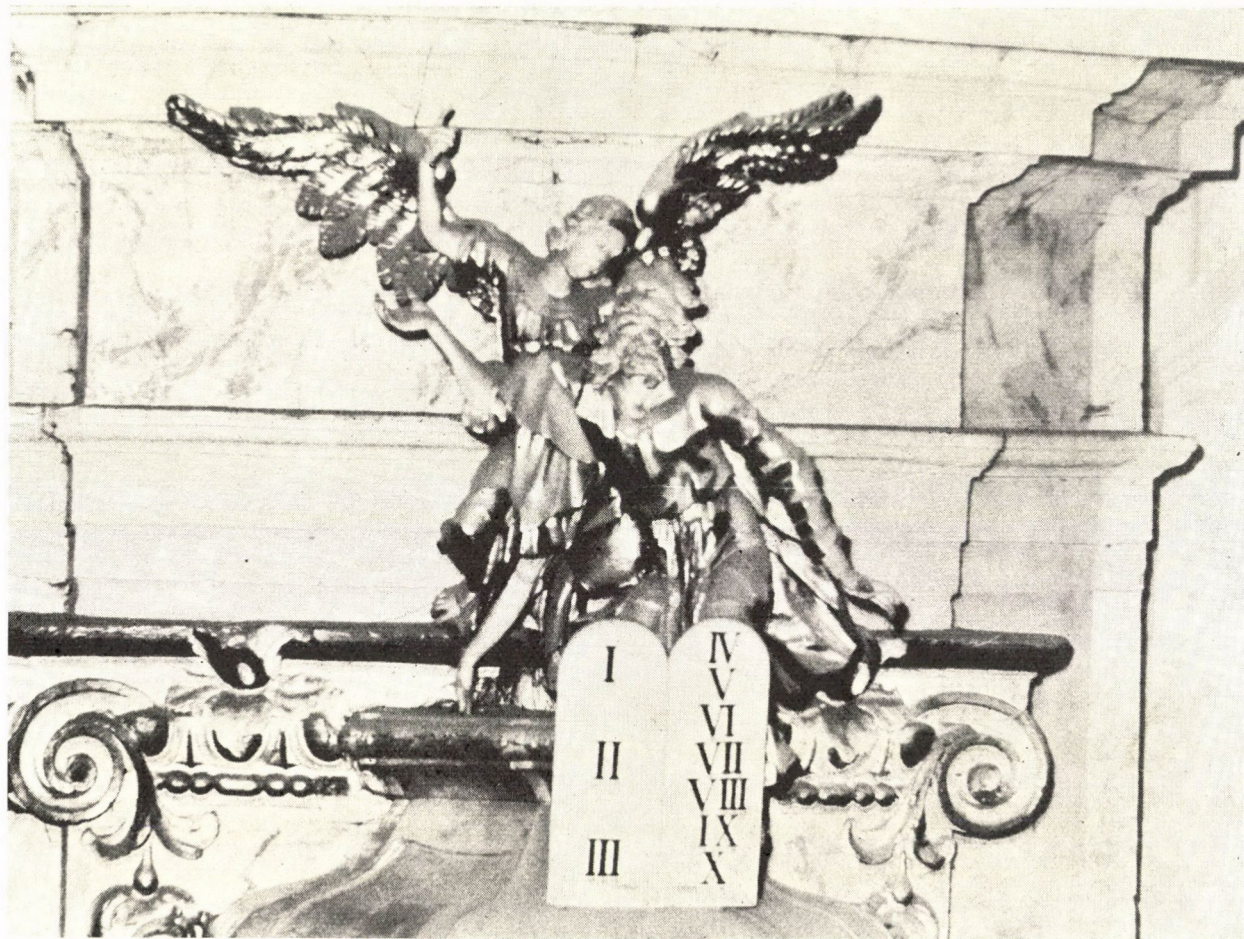
Hazai barokk szobrászatunk a szószék hangvetőjén gyakran alkalmazta az igazságot védő Szent Mihály főangyalnak vagy a törvényhozó Mózesnek alakját.¹

Szent Mihály és Mózes együttes ábrázolásának a barokk művészetben különleges, szinte egyedülálló példáját a Budapest-Nagytétényi plébániatemplom szószékének hangvetőjén találjuk. A szószéket elsőnek az 1759. évi canonica visitatio így említi: „építészetileg, szobrászatiilag kecses mű, szobrászati alkotásai, alakjai aranyozottak, kifestése elegáns”.² Az arányaiban nemes szószék háromkaréjosan tört mellvédjének vonalát követi a hangvető baldachin alakja. Ennek felső peremén a törvénytáblák mögött helyezkednek el Mózes és a kecses mozdulatú, nagy szárnyú főangyal szobrai. Mindkét figurán a karok fölfelé törekvő lendülete már előre sejteti

a kompozícióban rejlő érzelmi feszültséget: a térdre roskadt, haldokló népvezér kinyújtva jobbkezeit, vágyva tekint az új haza felé. (1. kép) A kompozíció témáját Mózes V. 34, 4-ből veszi: „láttad ezt (az Ígért földjét) a te szemeiddel és által nem még rajta”. Az élettől búcsúzó Mózes Nébo hegyéről utolsó kegygyánánt megpillanthatja az Ígért földjét, ahova ő már be nem mehet.

A téma különlegességét mutatja, hogy a legtöbb ikonográfiai kézikönyv meg sem említi, egyedül Louis Réau jelzi nagy összefoglaló munkájában, de példát ő sem hoz fel rá.³

Szószékünkön a bibliai szöveg egyéni továbbköltése a Mózes mögött megjelenő angyal, aki jobbjával az égbe mutatván vigasztaló arccal föléje hajol. Ennek a sajátos



1. Szoborcsoport a nagytétényi szószék hangvetőjén Szt. Mihály a haldokló Mózesrel

megoldásnak a nagytétényi szöszék tetején jelentőség-
teljes, a régi templom titulusát megőrző szerepe is van.
Egy 1404-ben kelt oklevél a templomot Szent Mihály
egyházának nevezi.⁴ Az elhagyatott középkori templom
köveinek felhasználásával épült az eredeti toronyhoz a
hajó és a szentély, amelyet 1755. október 5-én szentelt
fel Nagybaldogasszony tiszteletére Padányi Bíró Márton
veszprémi püspök.⁶ Az új dedicatioval a középkori ti-
tulus megszűnt, pedig a környéken intenzíven élt a
Szent Mihály-kultusz, amely föltehetően még az ősi, té-
tényi Szent Mihály-templom gyökereiből táplálkozott.
Ezt a megállapítást igazolja az 1747-es canonica visi-
tatio, amely a Tétény közelébe eső Érd templomáról így
ír: „Hogy hajdan kinek a tiszteletére volt szentelve, nem
tudható. Miután restaurálták, Dravec József váli plé-
bános és esperes a *nép óhajára* Szent Mihály tiszteletére
szentelte.”⁷ Tehát az érdeket megelőzték Tétényt a temp-
lom újjáépítésében, valamint Szent Mihály patronátusa-
nak megválasztásában is. Ezek után már a templomi
búcsú egybeesése miatt sem lehetett volna Szent Mihály
tiszteletére szentelni a tétényi templomot, mert abban
az időben a búcsú napjára a környékbeli faluk népe
processzióval zárandokolt az ünnepelő templomba. Így
várta Érd is a tétényieket évenként szeptember 29-én
a Szent Mihály-búcsúra.⁸ A táj ősi Szent Mihály-kultu-
szára, amelynek centruma valamikor a tétényi Szent
Mihály-egyház lehetett, fényt vet egykori filiájának,
Kistéténynek (ma Budapest-Budatétény) az Arkangyal-
ról elnevezett kápolnája 1780-ból.⁹ Itt a búcsút Szent
Mihály tavaszi ünnepén, május 8-án tartották valószínű-
leg azért, hogy tiszteletben tartsák Érd elsőbbségét és
ne legyen ütközés a búcsúnapokkal.

Magában a plébániatemplomban a szöszék Szent
Mihály Mózesrel szoborcsoportja őrzi mostanáig a közép-
kori templom-titulus emlékét. Analóg esettel találkozunk
Vácbottyánon (Pest m.). A középkori templom patronusa
szintén Szent Mihály főangyal volt. Az 1763-ban helyére
épült templomot Szent Péter és Pál apostolokról nevezték
el. Viszont nem véletlen, hogy az egykorú szöszék
hangvetőjére emlékeztetőül Szent Mihály szobrát ál-
lították.¹⁰ A vácbottyáni hasonlóság alátámasztja a nagy-
tétényi szöszékre vonatkozólag is a régi címszent főnn-
maradásának ezt az érdekes módját.

*

A nagytétényi Mózes és Szent Mihály szoborcsoport
a keresztény ikonográfia egy másik, hozzákapcsolódó
problémaköréhez is vezet: Szent Mihály küzdelme Mózes
holtteste felett. Ezt a témát láthatjuk a Zala-megyei
LÉNTI plébániatemplomának főoltárképén. (2. kép.) A bo-
nyolult szerkesztésű kompozíció a képet három főrésze
tagolja. Fölül Szent Mihály arkangyal jön szokásos harci
öltözetében gomolygó felhők között. Jobbjáról az égbe
mutat jelezvén: „Egyedül Istent illeti imádás!” Középen
arcra borulva fekszik a halott Mózes. Lent balkéz felől a
Sátán sötét alakja menekül megadó kéztartással. Jobb
oldalon a hegy lábánál siránkozó, vezérét gyászoló nép
van megfestve.¹¹

A kép ifjú Dorffmeister István műve. Signatuma:
„1800. Steph. Dorffmeister.”¹²

Témánkról a Biblia csak ennyit ír: „És meghala ott
Moyses az Ur szolgája, Moáb földében az Urnak hagyásá-
ból, és eltemeté őtet Moáb földjének völgyében a Főgor
ellenében: és ember nem tudja az ő koporsóját mind e
jelen-való napig.” (Mózes V. 34. 5–6.) Az ószövetségi
zsidó néphagyomány ezzel kapcsolatosan a „Mózes menny-
bevitel” c. apokrif iratban maradt fenn. E szerint maga
Mihály arkangyal temette el Mózes holttestét ismeretlen
helyen, nehogy a nép magával vigye és bálványként
tisztelje. Az ördög épp ezt akarta volna, ezért viaskodott
vele Mihály a holttest birtoklása fölött.¹³ Mivel Szent
Judas Tádé apostol levelében utal a régi elbeszélésre:
„... Mihály Arkangyal az ördöggel vetélkedvén tusa-
kodnék a Moyses testéről...” (Jud. 9.), ezért a zsidó
hagyományt a kereszténység is magának tekintette és
művészetében ábrázolta.¹⁴ Louis Réau e témánál a
barokk korból egy példát sem említ.

*



2. A lenti (Zala m.) plébániatemplom főoltárképe. Szt.
Mihály küzdelme Mózes holttestéért. — ifj. Dorffmeister
István, 1800

A nyugati egyház az ókortól kezdve Szent Mihályban
a másvilágra költözött lelkék vezérét (Dux viae ani-
marum, Psychopompe, Seelenführer) tisztelte.¹⁵ Ugyan-
is, mint az angyalok fejedelme ő fogadja az új lakót a
szellemi világba (vö. Dániel 10, 13). Már egy IV. századbéli
elbeszélés „Józsefnek, az ácsnak történetéről” Mihályt
mint az angyalok fejedelmét és a megholt lelkék vezető-
jét említi.¹⁶ Ezt tükrözi a római liturgia a gyászmise
offertoriumában és Szent Mihály ünnepi officiumában
egyaránt.¹⁷

Viszont az a tény, hogy Szent Mihály a jó halál
középkori védőszentje volt,¹⁸ és hogy temetők és temető-
kápolnák a védnöksége alatt álltak, föltétlenül a halott
Mózes és az arkangyal kapcsolatára vezethető vissza.¹⁹

Az első magyar nyelvemlék: az 1200 körüli Halotti
Beszéd „Szent Asszony Mária” után közvetlenül a „bol-
dog Mihály Arkangyal” közbenjárását kéri az elhunyt
számára.²⁰

A sajátosan magyarországi, római katolikus temetési
szertartás sok évszázadon át a legújabb időkig az ősi
magyar Szent Mihály-kultusznak megfelelően az abso-
lutio után még a halotti háznál commemorálta a főan-
gyalt.²¹ Csak ezután indult a gyászmanen a koporsót
„Szent Mihály lován” hordozva a temetőbe.²² Hogy Szent
Mihályt a középkorban a haldoklók pártfogójaként is
tisztelték, könnyen magyarázható sátánt győző erejéből
és Mózesrel való kapcsolatából. Érthető, hogy a test és
lélek kettészakadásának nehéz órájában, a gonosz lélek
és a halott test (Mózes) fölött győztes angyalt hívták



3. Magyarkeszi (Tolna m.) Főoltárkép
Szt. Mihály jelenése a halálos ágynál



4. Rézmetszet analógia a magyarkeszi oltárképhez. Graz,
Steierische Volkskundmuseum

segítségül. Ezt dokumentálja a régi Szent Mihály imádság, amelynek eredetét a középkorban híressé vált, helftai ciszterci női kolostorban kereshetjük: „Dicsőséges fejedlem juttatom eszedbe azokat az isteni malasztoknak bőségit, amelyek néked minden angyalok fölött adattak, kérven alázatosan, hogy midőn testemtől lelkem elválik, nyerj nékem kegyelmet az igaz bíró előtt.”²³

Karl Künstle egy 1450-ből származó, jó halált bemutató párizsi illusztráción hívja fel a figyelmet a halálos ágy mellett álló Szent Mihály arkangyalra.²⁴ Hazánkban Szent Mihály gyökeres kultuszát nem tudta kiszorítani a barokk korban föllendülő Szent József-kultusz sem,²⁵ pedig a XVIII. századi haldokló Szent Józsefet ábrázoló oltárképekkel ugyancsak elterjedt a „patronus morientium” tisztelete.

A Tolna-megyei MAGYARKESZI plébániatemplomának főoltárképében szinte a középkori „ars bene moriendi” barokk kori újraéledését tanulmányozhatjuk (3. kép). A népies izzel festett oltárképen a haldokló ágya fölött Szent Mihály jelenik meg, hogy segítséget nyújtson az utolsó küzdelemben. Tüzes kardjától megriad az ágy mögött settenkedő sárkány formájú Sátán. Szent Mihály balkezeben magasra emeli az igazság mérlegét. A Sátán ellentétéként a haldokló fejénél álló őrangyal ujjával a jószág súlyosabb serpenyőjére mutat. Ott van az ijesztő Halál homokórájával. Csupa allegória; mégis a csikos nagypárna; az ágy melletti asztalkán álló csésze és orvosságos edény a korabeli betegszobák hangulatát idézve, életközelpbe hozza a jelenetet.²⁶ Bizonyára helytálló a vélemény, miszerint a magyarkeszi főoltárkép festőjének témaszerkesztésében egy akkor, különösen a nép körében elterjedt közkezdelt „Sterbebild” szolgált mintául. Képünk feltűnő hasonlatosságot mutat a gráci Steierische Volkskundmuseum egyik ilyen típusú rézmetszetével.²⁷ (4. kép). A metszeten a Halál a lepergett homokórát mutat-

ja a haldoklónak, Szent Mihály azonban vigasztalóan nyújtja felé mérlegét, amelyen Krisztus vérző szíve minden bűnt lenyom, ami jelképesen a másik serpenyőben fekszik. A XVIII. századi magyar „deák” is imádságában, az „Officium Rákoczianum” könyörgése szerint Szent Mihályhoz esdekel a jó halál kegyelméért. „O Serve Dei excelsi, S. Michael adesto mihi nunc, et semper, et maxime in fine vitae meae: ipsum obitum attentius tibi commendo: benigne me tunc consolare, confirma, et protege...”²⁸

A nép rétegeiben máig fennmaradt elgondolást őriz meg a jászárokszállási Varga Lajos ponyva-füzete a század elejéről:

„A jámbor haldokló összekulesolt keze,
Jézus szent keresztjét szorítja szívére...
Majd egy rózsafelhőn tündöklő szárnyakkal,
Leszáll égi fény közt Szent Mihály arkangyal,
Egy felnyitott könyvet tartott a kezében,
Minden lapja arany betűkkel van tele.”

„Egy istentelen halála” címmel írt versében újra megjeleníti az Arkangyalt:

„Ismét jó az angyal, ez a hív őrangyal,
Társaságába jó Szent Mihály arkangyal.
Jobb kezében pallós, bal kezében mérleg,
Amellyel a jót és a gonoszt méri meg.
Várja az őrangyal, szívrepesve várja,
Hogy merre fog dőlni a haldokló sorsa?
Most így szól Szent Mihály, az ég fejedelme:
Mit mondatsz oh bűnös, a megmentésedre?
Semmit! — szól a sátán a haldokló helyett,
Tedd csak a mértékbe a bűnnel telt könyvet!”²⁹

*

A jelen ismertetés három gondolatilag összetartozó műtárgyunk ikonográfiai jelentőségét vizsgálja és a fel-

sorolt adatokkal megvilágítja egy ősi hagyomány alakulását és továbbélését.

Szilárdfy Zoltán

JEGYZETEK

¹ Szent Mihály szobra magyarországi barokk szószékek hangvetőjén:

Aggházy Mária: A barokk szobrászat Magyarországon. II. Bp. 1959. 20. l. Beesehely; 53. l. Bp. XV. Rákospalota; 62. l. Csiksomlyó (Románia); 67. l. Devecser; 140. l. Kismarton (Ausztria); 144. l. Kolozsvár (Románia); 169. l. Máriapócs; 196. l. Nemesapáti; 228. l. Pusztamagyaród; 246. l. Sopron ev. templom; 271. l. Szepesbela (Csehszlovákia); 297. l. Vácottán; 306. l. Vica; Sopron és környéke műemlékei. II. kiad. Bp. 1956. 488. l. Egyed; 521–522. l. Fertő-szentmiklós; 553. l. Magyarkeresztúr — Bálint Sándor: A Szege-dalsóvárosi templom. Bp. 1966. 28. l.

Mózes szobra magyarországi barokk szószékek hangvetőjén: Aggházy: i. m. 58. l. Csapod; 69. l. Dömös; 88. l. Feketeváros (Ausztria); 203. l. Olaszfalu; 269. l. Szentgál; 289. l. Tornyiszentmiklós. — Budapest műemlékei II. Bp. 1962. 661. l.

² Budapest műemlékei II. Bp. 1962. 654. l.

³ Louis Réau: Iconographie de l'Art Chrétien. II. Paris 1956. (Ancien Test. II.) p. 212. N° 29. Nem emliti: Karl Künstle Ikonographie der Christlichen Kunst. I–II. Freiburg im Br. 1928. — George Kaftal: Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting. Sanconi—Florence 1965. Iconography of the Saints in Tuscan Painting. Sanconi—Florence 1952. — Andor Pigler: Barokkthemen. Bp. 1956.

⁴ R. L. T. f. 26. N° 477. Geszti Eszter szíves közlése.

⁵ Matthias Bel: Notitia Hungariae Novae. III. Sectio IV. p. 509. „Templum in medio est, antiquae structurae; sed longa retro aetate, desertum.” — Budapest műemlékei i. m. 654. l.

⁶ A templomszentelést bizonyító eredeti okmány másolata 1817-es canonica visitatióban Provocata N° 1. Nagytétényi Rk. Plébánia.

⁷ Canonica visitatio 1747. p. 240. Érd. Veszprémi Püspöki Levéltár.

⁸ Can. Vis. 1747. uo.

⁹ Budapest műemlékei i. m. 621. l.

¹⁰ Pest megye műemlékei. II. Bp. 1958. 362–63. l.

¹¹ Helyi kiszállás 1963-ban; vö. a nagytétényi szószék angyal-szobrával.

¹² Szmracsányi Marianne: A novai templom és falképei. Bp. 1935. 40. l. — Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században. Bp. 1955. 180. l.

¹³ Simon-Prado: Praelectiones Biblicae. Nov. Test. II. Taurini 1957. p. 426.

¹⁴ L. Réau: i. m. p. 212. N° 30.; F. Leitschuh: Geschichte der Karolingischen Malerei. Berlin 1894. S. 114–5.

¹⁵ P. Radó: Enchiridion Liturgicum. Romae, 1961. p. 1386.

¹⁶ P. Radó: i. m. uo.

¹⁷ A gyászmise offertoriumából: „Signifer Sanctus Michael repraesentet eas in lucem sanctam.” — Szent Mihály ünnepének (szept. 29.) officiumából: „Archangele Michael constitui te principem super omnes animas suscipiendas.” (vesp. ant. 3.) — „Venit Michael Archangelus cum multitudo Angelorum, cui tradidit Deus animas Sanctorum, ut perducatur eas in paradisum exultationis.” (Resp. 5.) — A „Commendatio animae” imádságából: „Suscipiat cum Sanctus Michael Archangelus Dei, qui militiae coelestis meruit principatum. (Rituale Strigoniense. 1909. p. 229.)

¹⁸ Bálint Sándor: Sacra Hungaria. Kassa 1943. 58. l.

¹⁹ Joseph Bernhart: Der Engel des deutschen Volkes. München 1934. S. 78. —

²⁰ Pray-Codex (1192–1195) A Széchényi kvt. „Nyelvmélekek I.” f. 136. Sermo super sepulchrum; Átírt szöveg. — Mezey László: Középkori magyar írásk. Bp. 1957. 5. l.

²¹ „Michael praepositus paradisi, quem honorificant Angelorum Cives” V. R. Oratio. (Rit. Strig. i. m. 264. l.)

²² Czuczor Gergely—Fogarasi János: A magyar nyelv szótára. Pest, 1870. 1255. l.

²³ Bálint Sándor szíves közlése.

²⁴ K. Künstle: i. m. I. 5. 261–62; Bild 103.

²⁵ Dr. Artner Edgár: Az egyházi évknek, ünnepeinek és szertartásának kimerítő leírása és magyarázata. Bp. 1923. 120. l. Szent József napját XV. Gergely pápa 1621-ben parancsolt ünnepé teszi. X. Kelemen (1670–1676) duplex II. classis rangra emeli.

²⁶ Helyi kiszállás 1963-ban, vö. a halál előtt álló Mózes és Szent Mihály nagytétényi szoborcsoportjával.

²⁷ von Leopold Kretzenbacher: Die Seelenwaage. Klagenfurt 1958. S. 231. Abb. 55.

²⁸ Officium Rákocianum. Budae. 1794. p. 217. 29 A megfnyult elkarhozott ember szíve; A jelen viszonyokhoz alkalmazta Varga Lajos. Eger. 40. l.; és 32, 34. l.

A bibliai idézetek Káldi György magyar fordítása szerint: Szent Biblia. Bécs 1626.

Mottó:

„Árván maradt a török torony,
Mint dagály után az üres
csigaház,
A tenger látogatta homokon.
Úgy rémlik engesztelő oszlop ez,
Két testvérgyilkos sírhalma
felett”

Reményik S.: A pécsi minaret
1927.

ELŐZMÉNYEK

A törökvilág változatos rendeltetésű építészeti emlékei zömmel a Dunántúl kőben gazdag területére korlátozódnak, ahol több városunk és községünk számottevő műemléki ritkasággal büszkélkedhet.

Ennek a tájegységnek legnépesebb, egyben leggazdagabb városainak egyike a nagymúltú Pécs volt, nemcsak a középkorban, hanem a törökvilágban is: a végvári harcoktól távoleső város mediterrán éghajlata, termékeny földje, fejlett ipara és nem utolsósorban virágzó kereskedelme mind hozzájárult ahhoz, hogy Pécs már a XVI. század közepére a mohamedán műveltség egyik jelentős központja legyen.

Közel egy évszázad leforgása alatt a törökség beépítette városunkat középületekkel, köztereken emelt díszes csorgókkal és kutakkal, amelyekkel megváltoztatta Pécs középkori arculatát. Ezt a tényt bizonyítják a korabeli krónikások, magyarok és törökök egyaránt, akik zömmel a XVII. század közepe után, pontosabban az 1663–1664 közötti esztendőben fordultak meg Pécsen.

A helyszínen járt három tudósító közül a török világutazó Evliya Cselebi (1611–1681) és a téli hadjáratban résztvevő gróf Esterházy Pál (1635–1712) tábornok, továbbá egy névtelen tiszt magyar nyelvű leírása alapján ismerhetjük meg a hajdani „virágzó” mohamedán várost, de ennek közeli tragikus pusztulását is.

Evliya, aki 1663 nyarán több napot töltött az akkor még békét és nyugalmat élvező, keleti színezetű városban, pontosan leírta a nagy utazók gyakorlatával Pécs építészeti nevezetességeit.

A mohamedán Pécs építészeti emlékeinek hű és részletes leírását, valamint ezek alapítóinak nevét az ő tudósításaiból ismerhetjük meg, így a XVI. század közepén épített Jakováli Hasszán pasa dzsámit is, amely „a szigeti kapun kívül álló tetszetős, régi imaház és nagy templom. Kékes ónnal van fedve, minaréje szabályos és szép” írta Evliya.¹

A dzsámival szoros kapcsolatban állt a perzsa eredetű Dzséláledin Rumi (1207–1273) filozófus költő a mevlevi dervisrend megalapítójának kolostor-egyháza is, amelynek „népe remete jellegű, perzsául is olvasó öreg és fiatal emberekből áll”. „Hetenként kétszer van a kolostorban dervis-tánc, mikor az ég kerekéhez hasonló körforgást végeznek.” Az épület-egyházhoz tartozott még a kőből épített imaret (ingyen konyha), ahol jövő menőknek ételt adnak és sok szegénye van.”²

Evliya érzékletes leírásából arra lehet következtetnünk, hogy az egykori városfalon kívül épített kolostor-épület lakói az asketizmust valló „szufi” irány mérsékelt követői voltak, akik „a földfeletti életre és magatartásra” törekedtek.

Az új platonikus eszméket valló szufizmus tanai az Iszlám dogmatikai fejlődésének történetében már a IX. században komoly ellenállást váltottak ki az ortodoxia körében. Különösképpen a panteisztikus eszmék miatt – a szörzsálhasogató ortodoxia – nem is egy szufit fogott perbe, aki életét a hóhér keze alatt fejezte be.

Így járt Avicenna barátja a misztikus Abu Szaid is, aki tanításaiban egy helyütt kijelentette:

„Amíg mecset és medressze (teológiai főiskola) nem pusztul el, nem lesz teljes a dervisek műve; Amíg hit és hitetlenség nem lesz tökéletesen azonos, addig egyetlenegy ember sem lesz igaz muszlim.”³

Ezek a „szufi”-ik (daróc) a „szerelmesek” (ask), akik isten megismerésének akadályát, saját egyéni létezésükben vélték felismerni, mert szerintük az egyéni-ség testi korláta az a fátyol, amely eltakarja istent az emberek elől.

Saját elméleteik alátámasztására magára a Profétára hivatkoztak, mikor azt mondták vele: „A te létezésed bűn, amelyhez más bűn nem fogható.”⁴

Ezért keresték, vállalták a szemlélődés áhitatát, az önkínzó sanyargatás extatikus mámorát, amely „a megismerés” felé vezetett.⁵

Az eksztatikus állapot elérésének egy másik eszköze volt a tánc (zikr) a teljes eszméletlenségig tartó körforgás, amelyben a „szufi” a test önkívületi állapotában „egy lépcsővel közelebb került” istenhez (kerengő dervisek).

Az Iszlám dogmatikai alakulásában idővel már két élesen elhatárolt csoportra osztották őket „törvény (Korán) nélkül élőkre” és „törvénytől élőkre”. Ehhez az utóbbi mérsékelt csoporthoz sorolhatjuk a gazdag a'pítványokkal ellátott pécsi kolostorunk lakóit is.⁶

Valószínű, hogy a Jakováli Hasszán alapította épület-egyház, amelyben 70–80 cella, táncterem és konyha volt, egy nagyobb mohamedán egyházi alapítású emlék lehetett hazánkban.⁷

Feltehető, hogy a budai Gülbaba kolostorának egykori lakói is a mérsékelt irány egyik szektájához, a „bektási rend”-hez tartoztak, legalábbis erre lehet következtetni Evliya leírásából.

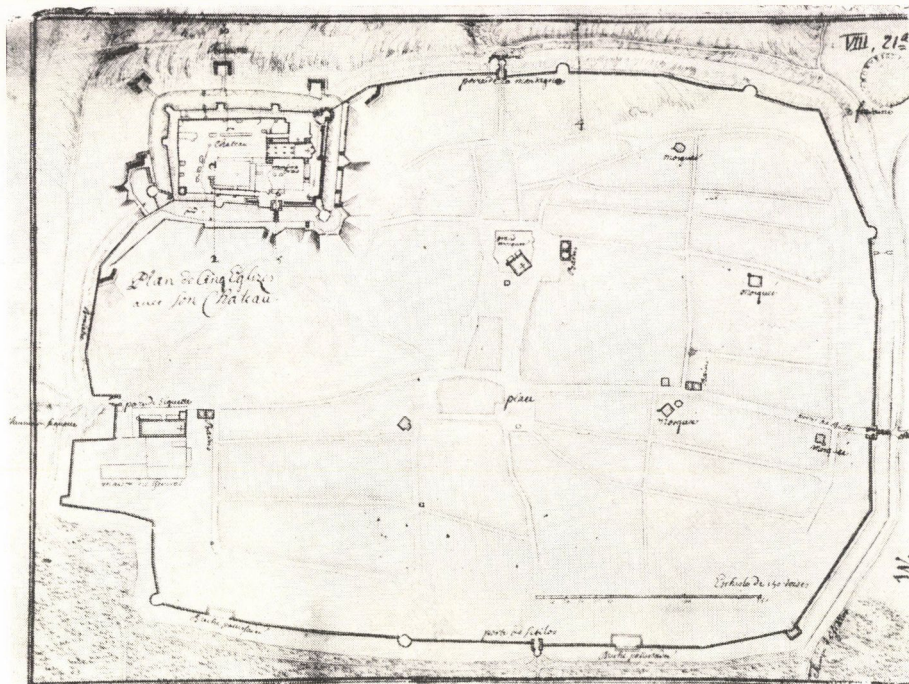
ÉPÍTÉSTÖRTÉNETE

A dzsámival összefüggő kolostoregyüttes további sorát írásos emlékek hiánya miatt, egyelőre nem ismerjük, de nem tévedünk, ha pusztulását gróf Zrínyi Miklós (1620–1664) költő és hadvezér 1664-es „téli hadjáratával” hozzuk kapcsolatba, amikor seregei meglepetésszerűen megrohanták és kirabolták, majd végül felgyújtották a török Pécsen.

A szemtanú Esterházy így írja le Pécs égését: „Február 6-án tehát odahagytuk a várost, de előbb Zrínyi parancsára felgyújtották Pécsen. A tűz nagyszerűen terjedt, nincs toll, amely leírja, nincs ember, aki ehhez fogható valaha is látott volna; alig hiszem, hogy Szodoma égésénél nagyobb volt a tűz. Ugyanis a várost és a külvárost ezer és ezer helyen gyújtották fel és a tűz és a füst csakhamar elfedte a napot és az egész látóhatárt.

A legszebb várost felgyújtva, Eszéktől–Babócsáig a katonák dühe minden falut és helyiséget és malmot felgyújtott, a lakosokat ezrével fogságba ejtette – mindezt azért, hogy a jövő nyáron erre jövő nagyvezér ne találjon semmit és a török sereg éhezni legyen kénytelen.”⁸

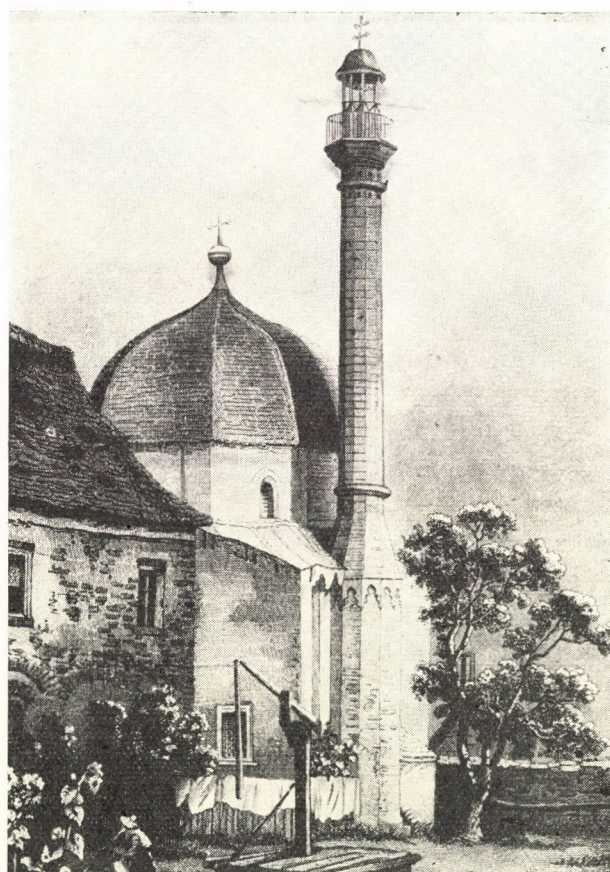
A már említett névtelen katona pedig a következőképpen írja le Pécs égését szűkszavú, de magyar nyelvű



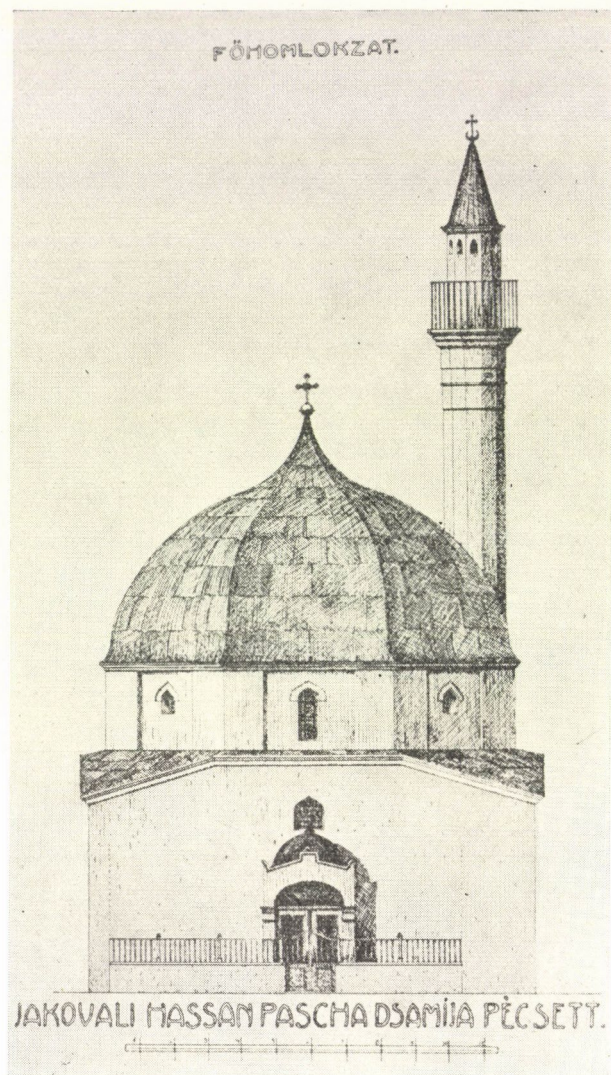
1. Joseph Haüy: Pécs térképe. 1687



2. Jakováli Hasszán dzsámi. XVIII. sz. vége



3. Rohbock Lajos: A pécsi Jakováli Hasszán dzsámi rajza. 1857



4/a. Foerk Ernő: A Jakováli Hassán dzsámi homlokzata. 1918

levelében: „Másnap ad 5. Február kelve az egész várost meggyújtánk, amely kimondhatatlan égéssel porrá ége és eljövénk alá.”⁹

A mohamedán Pécs soha többé nem heverte ki ezt a szörnyű csapást. A város felszabadulásig hátralevő, nem egészen egy emberöltő szorgalmas munkája erre már elégtelennek és kevésnek bizonyult.

Pécs visszavívása (1686. okt. 22.) után az önkényeskedő császári parancsnokok és kapzsi beosztottjai bitórolják a gyér és szegény lakosságú város elhagyott ingó és ingatlan javait. Ezek sorából is messze kiemelkedik Pécs, Szigetvár, Siklós és Mohács városok hírhedt, teljhatalmú parancsnoka Gabriele di Vecchi, akinek felháborító zsarnoksága, önkényeskedő gaztettei példátlanul állnak városaink történetének lapjain.¹⁰

A megszálló császári hadsereg nyomában hamarosan megjelennek az ellenreformáció tűzzel-vassal térítő szerzetesrendjeinek tagjai, akik szükségből igénybeveszik az elhagyott, mohamedán középületeket és ezek berendezési tárgyait.

Feltehető, hogy éppen ennek a szükségből igénybevett egyházi védetségnek köszönhetjük egyes mohamedán templomok állagának megmaradását. De ugyanakkor gátlástalanul pusztították, irtották a törökvilág egyéb „pogány emlékeit”. Ezt példázzák Haasz Mihály (1810–1866)-nak a város régi krónikásának sorai, ame-

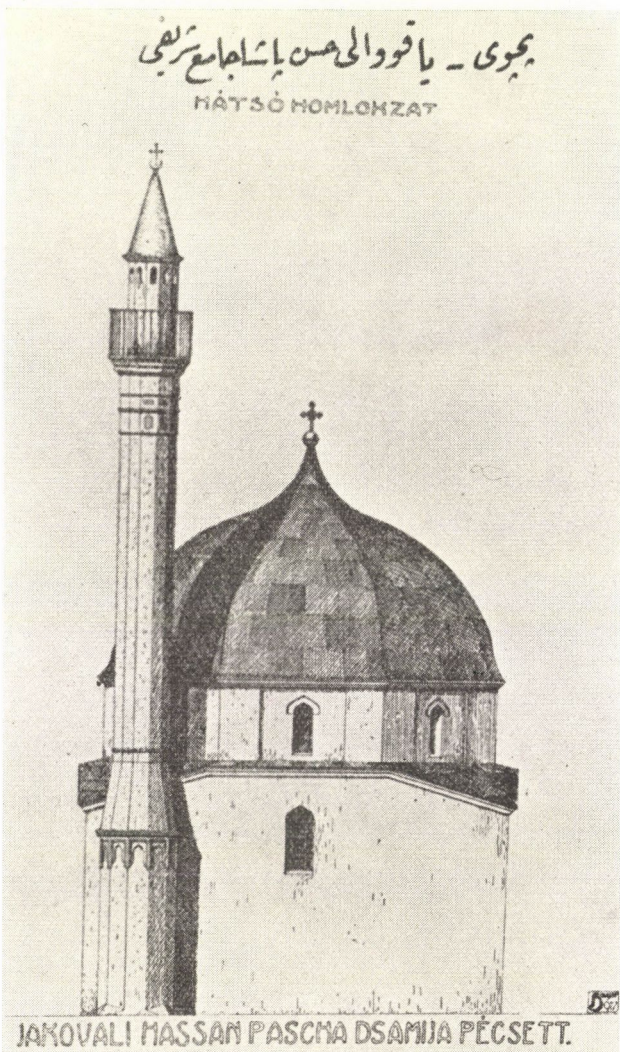
lyekben leírja — korabeli feljegyzések alapján — a Jakováli Hassán dzsámi és kolostor közelében állott török temető pusztulását: „1692-ben a jezsuiták lakot építenek maguknak, amelyhez követ nagy mennyiségben a szigeti kapun kívül álló temetőből — amely még 1724-ben is megvolt — nyertek.”¹¹

Így pusztultak el Pécs török temetői és művészi faragású nagyszámú sírkövei, amelyekből még mutatóba is alig akad egy-kettő.

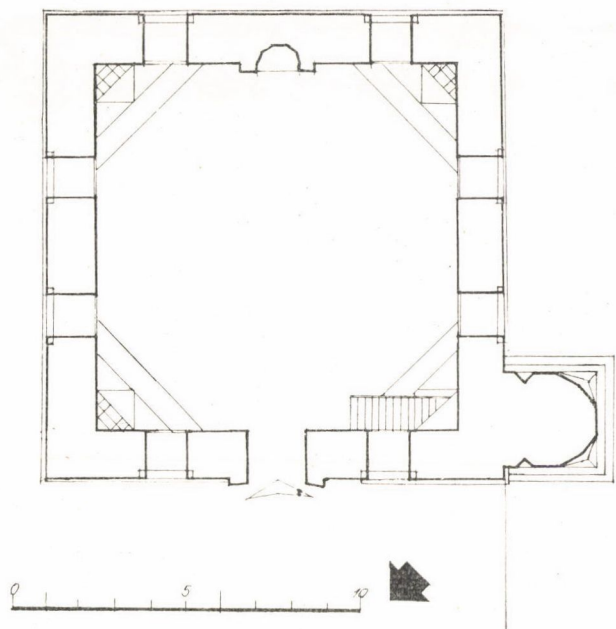
A város felszabadulása után Nesselrode Vilmos püspök hamarosan igénybeveszi a jó állapotban levő dzsámi épületét, és „Nepomuki Szent János” néven keresztény kápolnának szenteli fel.

A kápolnát átalakították, de a munkák szerencsére nem érintették a műemlék állagát. A jelenlegi kórház földszintes szárnyának építésekor lebontották az egykori dzsámi kupolácskákkal fedett oszlopos előcsarnokát (harim). A magyar szabadságharc után pedig egy évtizeddel a műemlék délkeleti homlokzatához hozzáépítették az ún. Rudolfiumot, így beépítéssel fogták közre a dzsámi két jelentős oldalát, amelynek kiszabadítására csak az 1956–1960-as években kerülhetett sor.

Műemlékünknek nemcsak irodalma, hanem képtörténete is igen szegényes és összefüggéstelen: szinte hihetetlenül hangzik, hogy Evelyi leírása óta eltelt másfél század alatt nem akadt egyetlen művész vagy építész, aki lerajzolta vagy éppen tüzetesen leírta volna ezt a hazai emlékanyagban oly jelentős és ritka műemlékünket.

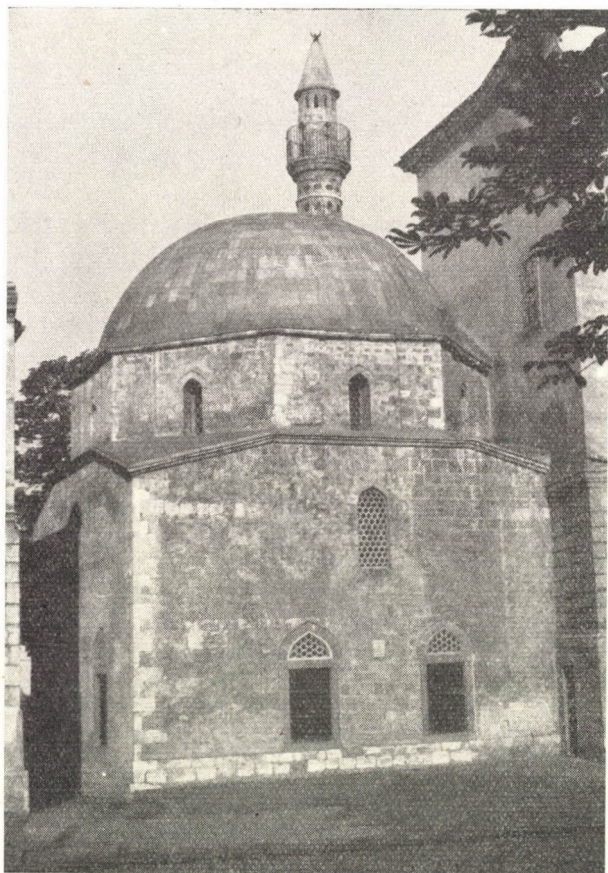


4/b. Foerk Ernő: A dzsámi hátsó homlokzata. 1918



5. A Jakováli Hasszán dzsámi alaprajza.

Bár ismerjük Joseph Haüy császári hadmérnök pompás helyszínrajzát, amely részletesen tájékoztat Pécs városfalain belül épített számos, azóta lebontott török épületről, azonban a „Szigeti kapu”-n kívül álló Jakováli Hasszán dzsámi és a vele összefüggő kolostor együttese



6. Jakováli Hasszán dzsámi. Pécs, utcai homlokzata

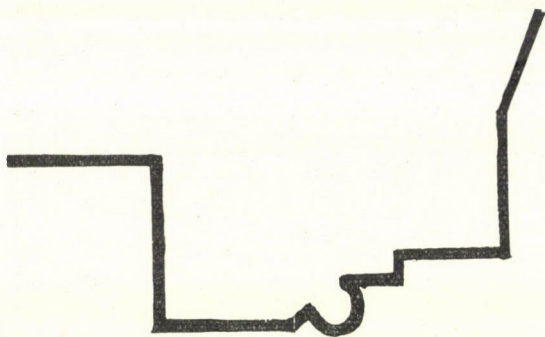


7. Jakováli Hasszán dzsámi. Pécs, udvari homlokzata

sajnálatos módon lemaradt az ő nagyjelentőségű helyszínrajzáról.¹² (1. kép.)

Evliya után 180 évvel, az első magyar nyelvű, de szakszerűtlen leírást Haasz Mihálynak köszönhetjük: „A polgári kórház melletti templom is eredetileg mecset volt. A kupja belül 9 öl (cca. 17 m) magas. Minaretje egészen faragott kőből épült és megvan még vasrostélyzattal környezett erkélye is, honnét kiáltó szóval hívta imára a körülakó, harangokat nem használó vallás társait a hodsza (egyházfő).”¹³ Majd így folytatja: „1778-ban még 12 mecset (!) állott fön a városban, a jelenleg mondottakon kívül mégcsak három áll: egyik lőportoronynak, (Idrisz baba türbe) a másik kádárműhelynek, (?) a harmadik raktárnak használtatik. (?) Némely egyéb török épületek csak legujabban rontattak le. Így jeles fürdő volt, hol ma a Fő utcában Fábry háza áll (Ferhád pasa gőzfürdője), aztán ott is, hol jelenleg a polgári Kaszinó van.”¹⁴ (Ferhád pasa dzsámija).

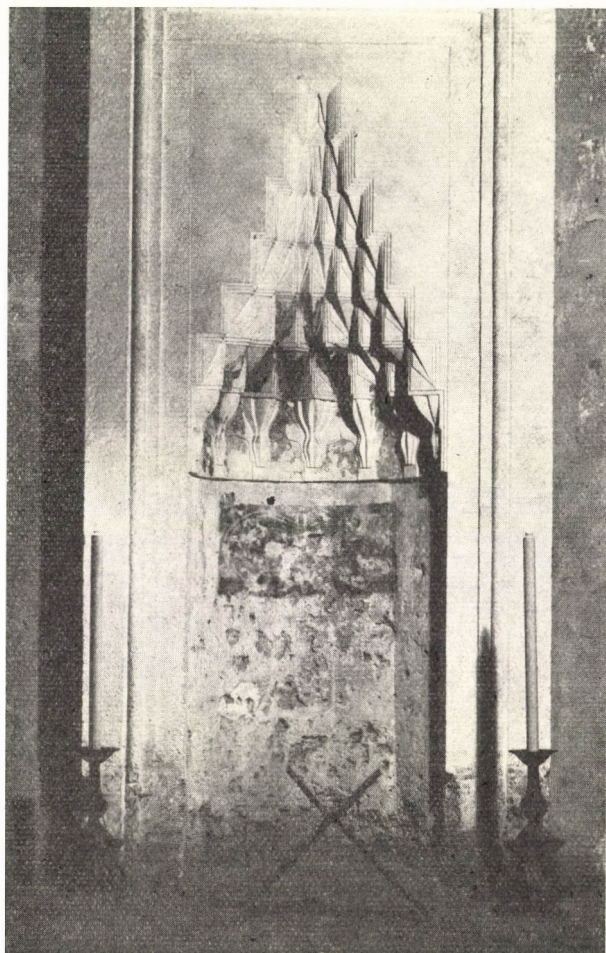
Időrendben csak a XVIII. sz. végéről ismerjük az első olyan művészi értékű tollrajzot, amelyről fontos építéstörténeti adatokat olvashatunk le. A tollrajz, amely 1790 körül készült, a dzsámit a kórházudvar felől ábrázolja. A rajz szerint a dzsámi északnyugati homlokzatához már hozzáépítették a földszintes kórházépület szárnyát, de az eredeti udvarszint ekkor még megvolt, mert a minaré többlépcsős zsámolya (kaide) a rajzon



7a. Imafülke kökeretének profilja

még jól kivehető; ugyancsak eredeti nagyságban ábrázolja a minaré körkélye feletti kast (petek), amelyet harang alakú bádoggal fedéssel tüntet fel.

A körkély áttört kökörletja helyén fából ácsolt mellvédkörletot láthatunk, amelyet a XVIII. sz. végén cseréltek ki a jelenlegi pálcás vaskörlettel. A névtelen művész rajza tehát eloszlatja Haasz leírásának azt a célzását, mintha a „vasrostélyzattal környezett erkélye” eredeti török munka volna. A dzsámi felmagasított kupolájának héjalását kúpcserépekkel ábrázolja. Ez a fedésmód ezideig teljesen ismeretlen volt a dzsámi építéstörténetében: a törökvilágban „kékes ónnal” volt fedve, mint ezt Fvlyától tudjuk, míg a XIX. sz.-ban vashádoggal lemezekkel fedték le a magasított kupolát.¹⁵ (2. kép.)



8. Imafülke (mihrab) a dzsámiban

Egy évszázaddal később, Rohbock Lajos örököltette meg — ugyancsak a kórházudvar felőli nézetben — műemlékünköt (1857). Hangulatos, de kevésbé pontos rajzán már nem láthatjuk a minaré számolyát, mert időközben feltöltötték az udvar eredeti szintjét.¹⁶ (3. kép.)

Egy fél évszázad után — az első világháború közepén Foerk Ernő (1868–1934) építésztanár tanítványai segítségével dolgozta fel most már építészeti szempontból műemlékünköt: Foerk rajzai jól rögzítették a kórház-kápolna akkori állapotát, amely az 1960-as évek helyreállítása óta szemmel láthatóan előnyösen megváltozott, de leírásával ő is adósunk maradt.¹⁷

Foerk könyvének megjelenése után fél évszázadig ismét mely csend borult a kórház-kápolna néven ismert mohamedán templomra, amelynek történeti múltja és jelene is egy költőnköt ihletett meg. (4a–b. kép.)

Az 1956–1960-as évek gyökeres változást hoztak a dzsámi építéstörténetében. Az Országos Műemléki Felügyelőség (OMF) kezdeményezésére megindult hazánk legépebben maradt mohamedán templomának helyreállítása, amelynek egyik legnagyobb érdeme, hogy az egykor szabadon álló műemlék két homlokzatához hozzáépített emeletes kórházépület és a Rudolffium öleléséből sikerült nagy anyagi áldozatok árán — egyelőre egyik oldalon — kiszabadítani műemlékünköt, és így ma már három eredeti homlokzata áll előttünk szabadon.

A helyreállítás sokrétűségére jellemző, hogy az évszázadok óta feltöltődött terepszint, illetve padlószint lehordása után előnyösen megjavultak a műemlék homlokzatának és belsejének arányai. Ezzel egyidőben térbeli megjelenésében kibontakozhatott az egykor szabadonálló dzsámi valóságképe. (Építész: Ferenczi Károly.) Ugyanakkor lefejtették a hagymatetős bádogburkolatot a kupoláról, amely eredeti alakjában rajzolódott ki a szemlélő előtt. A szakszerű helyreállítások sok, ez ideig nem látható részlet került elő, amelynek létezését — az anyaországi példák nyomán — joggal feltételeztük: az egykori oltár mögött előkerült a századok óta eltartat imafülke (mihrab), melynek keretprofiljai a barokk korban magasabbra töltött padlószint alatt épen megmaradtak, de a feltöltött udvar felől is most jobban érvényesül a remekbefaragott minaré óriás testének súlyát hordó háromlépcsős számoly (kaidé) tömege. (7/a és 73. kép.)

A gondos és körültekintő helyreállítás alkalmával csupán azokat az idegen — és tegyük hozzá, jelentéktelen — barokk elemeket, toldalékrészeket hántották le vagy távolították el, amik évszázadok óta ráakódtak a műemlék külső-belső felületére. (Lásd a helyreállítás előtt készült Foerk-féle rajzokat.)

MŰLEÍRÁSA

A hazai mohamedán templomok (a dzsámi) tulajdonképpen az anyaországban kialakult dzsámiknak kisméretű, leegyszerűsített másai, amelyeket az „építési szabályzat” és rituális előírások szellemében alakítottak ki. A hazai dzsámik típusát mi sem bizonyítja jobban, mint közel azonos méreteik (10,0 m–12,0 m) központos (centrális) alaprajzuk, melyeket átmeneti szerkezetek alkalmazásával félgömbkupolával fedtek be. (5. kép.)

Ehhez a hazai, kevés számú, de ritka emlékanaghoz sorolhatjuk a XVI. sz. közepén épített „Jakováli Hasszán” dzsámit is. (6. kép.)

Az egykor szabadon álló, délkeleti irányban tájolt háromszintes műemlék 10,30 × 10,30 m-es alapterületű körítő falai szabályos négyzetalaprajzot zárnak be. A kocka alakú dzsámi belső terét három-három homlokzati ablaknyílás világítja meg: a földszinten két-két kökeretes ablak, míg a felsőbb szinten — a homlokzat tengelyében — egy kisebb ablaknyílás; a földszinti nyílások kökeretében egy-egy újképletű kovácsolt vasráccsal. (7. kép.)

A kocka alakú épületet egyszerű szímatagos kőpárkány zárja le, amelynek vízszintes vonala szokatlan módon, a műemlék sarkai felé lecsapottak. Az így jelentkező háromszög alakú ún. „lehajló fülek” minden központos épületünkre jellemző szerkezeti magasságkülönbségből erednek: az épület belső sarkaihoz csatlakozó boltívek ferde lefedése jelzi a főpárkány megtört vonalát.

A dzsámi kockatestre felett emelkedik ki a nyolcszögű dobfal oldalanként egy-egy ablaknyílással. A dobfal sarokéleit falmezővel erősítették meg, finom keretet adva a mélyebben ülő nyílások részére.

Az alacsony dobfalat egyszerű párkánnyal zárták le, ennek külső vonalától kezdődik a kupola íve (\varnothing 10,30 m), amelyet ölemezekkel fedtek be — visszaállítva a kupola eredeti formáját.

A mohamedán templom legfontosabb helye a díszesen kiképzett bejáratnál szemközt álló — Mekka irányát (kibla) jelző — imafülke ide irányult minden mohamedán látogató tekintete. (9. kép.)

Az egykor színes üvegablakokon beszűrődő elégtelen rény miatt ünnepélyes félhomály derengett a dzsámi belsejében, ahol varázslatos szépségű keleti szőnyegek virágos mezője tárult a látogató elé, aki mezítláb, a szőnyegekre ereszkedve mély csendben fohászkodott az imafülke előtt. (8. kép.)

Az egyistent valló mohamedánok templomainak belseje sokban hasonlított a puritán protestánsok templomaira: a proféták, az égi szentek és vértanúk képei és szobrai nem vonták el az imádkozók figyelmét, mert az állat- és emberábrázolás mindig tiltott volt a mohamedán vallásban.

Imájukat állva, térdrehullva vagy leborulva végezték, ezért nem használtak székeket vagy padokat. Az a pár intarziás vagy áttört felületű bútordarab — amelyeket a mohamedán iparművészet remekei közt tartunk nyilván — a dzsámik szabvány berendezései közé tartozott. Az imafülke jobb oldalán állt a hétlépcsős szószék (mimber), ennek közelében a felolvasásra alkalmas, nyolcszögű koránállvány (kürsü) és az X lábú korán-tartó (rahle).

Az intarziás famunkákhoz sorolhatjuk még az ajtók és a földszinti ablaktáblák felnyíló szárnyait, amelyeknek felületét mértani idomok hálójából szerkesztett sokszögű csillag kompozíciók borítottak be.

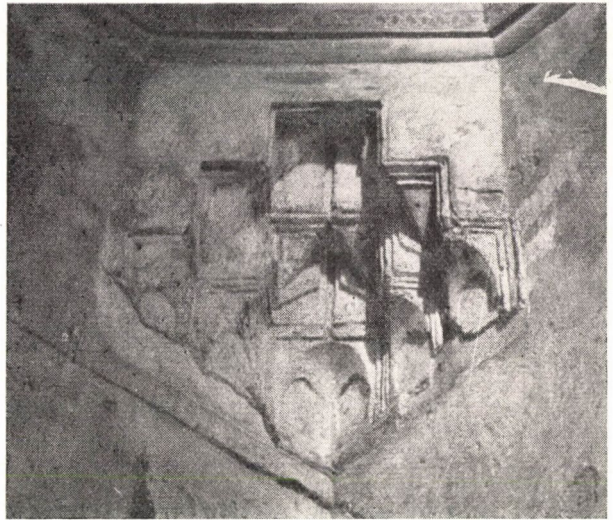
A falba mélyített hétszög alaprajzú imafülke szemközt oldalán, feltehetően az építető felnagyított kalligrafikus kézjegyének (tugra) halvány vonalai láthatók, amelynek oldalait valaha színes, fémmázas csempékkel burkolták be, erre utalnak a csempék hálós-kötésének látható nyomai.

Az eredeti paldószinten kerültek elő kökeretének csonkjai, amelyek hiteles támpontot nyújtottak a helyreállítás munkák kiegészítéséhez. A helyreállított imafülkét a hétlépcsős sztalaktit-boltozattal koronázták meg, amely jól idézi fel az eredeti boltozat hangulatát, ennek két oldalán a Koránból vett idézetek elmosódott, arab szövege olvasható.

A dzsámi belső sarkait is dekoratív sztalaktit-boltozatok díszítik, amelynek egyikét a karzat építése idején megcsonkították. (10. kép.)

Amíg a homlokzati dobfal nyolcszögű, addig a dzsámi belsejében már henger alakú gyűrűben záródik, ezzel a szellemes megoldással sikerült kiküszöbölni a sarokboltozatok (csegelyek) beiktatását.

A dobfal és a kupola érintkezését jelző pálcstag felett színezett, sematikus tulipánfüzér és plasztikus ívsor fut



10. Sarokboltozat a dzsámiban

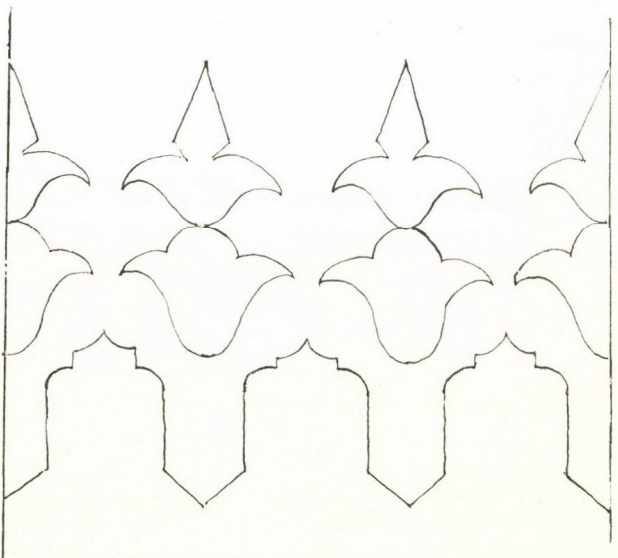
körbe, míg a pálcstag alatti sávot többszínű növényi ornamentika szalagja fonja körül. (11. kép)

A Jakováli Hasszán dzsámi belső falfelületeinek többszínű, dekoratív díszítése, motívumgazdagsága, szinte egyedül áll az eddig ismert összes mohamedán műemlékeink között. (12. kép.)

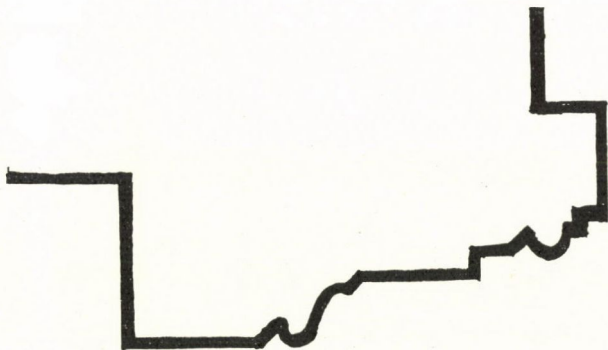
A dzsámi belsejéből közelíthetjük meg az északnyugati külső sarkon álló keces minaré bejáratát, amelyet újkeletű falépcsővel érünk el. A félkörű ajtónyílás magasságában állt hajdan a nők részére fenntartott fakarzat, (kafes) amelynek sűrű farácsa megóvta őket a kíváncsi férfitekintetektől.

A faragott kőből épített 12-szög alaprajzú minarének belső hengertestében 87 db lépcsőfok vezet fel a 22,50 m magasan álló körerkélyre (serefe). A pihenő nélküli lépcsőfokok szélessége, valamint magassága azt bizonyítja, hogy csak igen sovány műezzeinek (énekzők) használhatták egykor.

A kiskockakővel burkolt udvar szintje jelzi az eredeti terep magasságát. A tömör kocka alakú zsámolyon áll a sokszögű minaré lábazata, amely szerkezetileg még összefügg a dzsámi falával. (13. kép) A 6,50 m magas, tömör lábazatot igen finom tagozatú párkány zárja le, alatta



11. Színezett, stilizált tulipánfüzér részlete a kupola belsejében

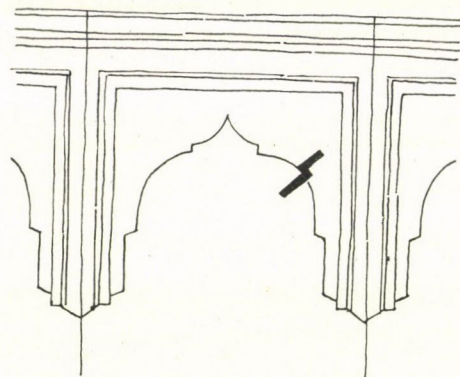


9. A bejáratú ajtó kökeretének profilja.



12. Gyámkö kiképzés a dzsámiban

plasztikus pontyhátú vakívek motívumai rajzolódnak ki; ezt a jellegzetes plasztikát figyelhetjük meg az egi minaré lábázatának oldalain is, de itt már dekoratívabb kialakításban.¹⁷ (14. 15. kép)



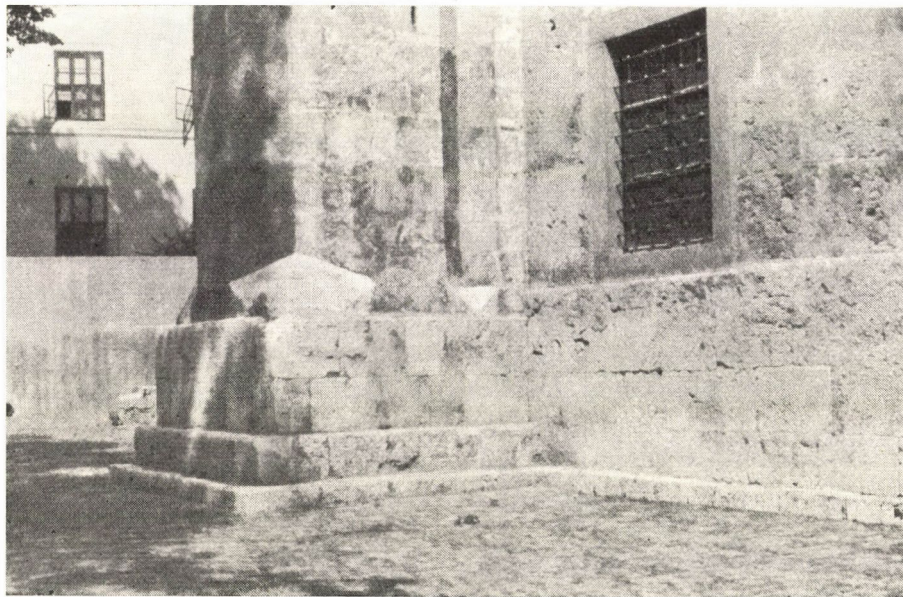
14. A Jakováli Hasszán dzsámi. A minaré papucsá alatti vaktívek rajza

A testes lábázat tetején a következő építészeti tag, a lapos, török téglából falazott csanakakúp alakú ún. „papucs”, melynek felső része már elválík a dzsámi falától. A 80°-os hajlásszögű papucsról indították el a 11,50 m magas törzset, (gövde) amelynek oldallapjait enyhén íves vájatokkal képezték ki, utalva a dór oszlopokkal való tagadhatatlan, távoli rokonságra.

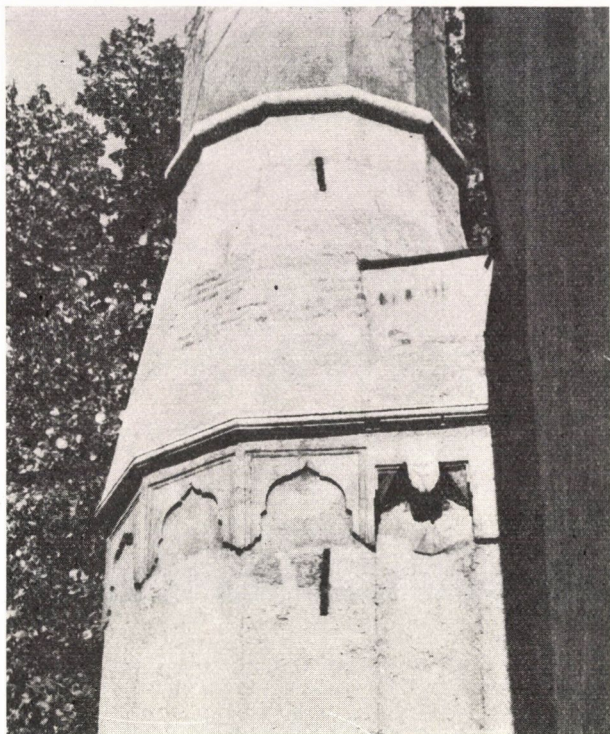
A délkeleti oldalon keskeny hosszúkás réseket láthatunk, amelyek elégtelenül világítják meg a törzs belsőjében kanyargó lépcsőket. A törzset alul és felül egy-egy pálcátág pántolja körül. Ennek tetejére ültették a körerkélyt, amelyet négytagú koronázó párkány támaszt alá.

A körerkélyt eredetileg áttört kőkorlát díszítette, amelyet vallási és örömmünnepeken olajmécsesekkel ki-világítottak. Erről a körerkélyről hívta imára elnyújtott hangján a müezzín a világ négy tája felé fordulva, naponta ötször az igazhivőket:

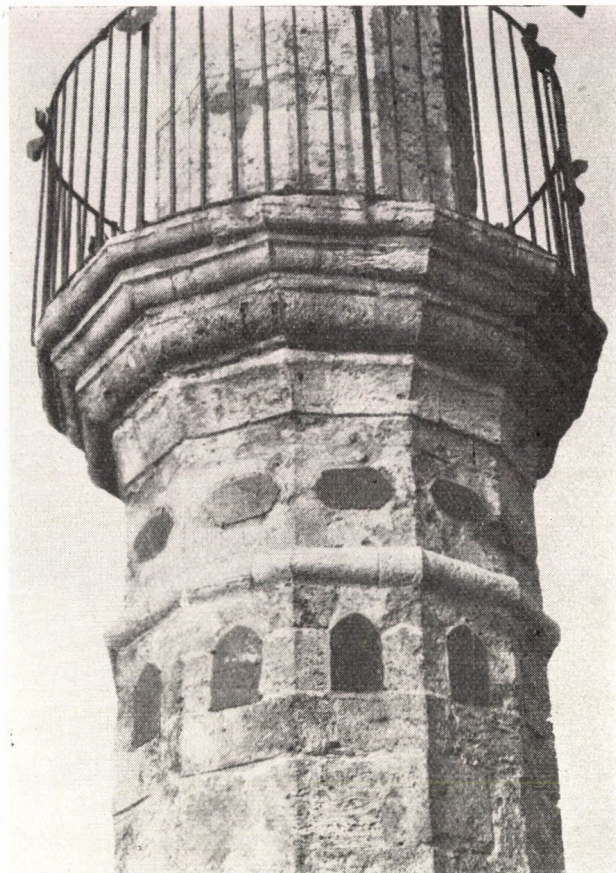
„Nincs több Allah csak egy,
Allah végtelenül hatalmas.
Jöjjetek hát, imádjátok Őt.
Az ima édesebb, mint az álom,
Fel tehát az imára fel a boldogságra”.



13. A Jakováli Hasszán dzsámi. A minaré zsámolya



15. Tört és pontyhátú vakívek a lábazon és a papucs



16. A Jakováli Hasszán dzsámi körerkélyrészlete

A körerkély párkánya alatti törzs oldalait egy-egy fakult fémmázás csempe díszíti. Ezek a zöldes színű csempék lapos sora feltűnően hasonlít az Érd község terén álló csonka minaré nyakán látható, de mélyített motívumokra. A félkör alakú pálcstag alatt már lekerekített csempesort láthatunk, de álló helyzetben. (16. kép)

A körerkély lépcsőháza felett kiemelkedő félkörös ajtónyílású alacsony kasát Schultz Ferenc építész restaurálta 1890-ben. Ugyancsak ő tervezte az egykori M. O. B. megbízásából a jelenlegi betonsíveget is, amelynek csúcsán ragyogott a szarvára fogott, aranyos félhold (alem). (18.)

A helyreállított Jakováli Hasszán dzsámi hazánk legépebben megmaradt mohamedán műemléke, amely megbízható téjakoztatást ad az Iszlám vallás hazak típusépítkezéséről, másrészt hasznosan hozzájárul a törökség építészeti tevékenységének jobb megismeréséhez és — nem utolsó sorban — értékeléséhez.

Molnár József

JEGYZETEK

¹ Evliya Cselebi: Magyarországi utazásai. Ford. Karácson Imre, 1904. 109. l.

² I. m.: 201. l.

³ Goldziher Ignác: Előadások az Iszlámról, 1912. 181. l.

⁴ Dsclal al-din Rumi: Négysoros versek. Ford. Kégl Sándor Magyar Tud. Ak. 1909. XIX. K. 10. sz.

⁵ Goldziher Ignác: I. m. 163. l.

⁶ I. m.: 176. l.

⁷ Evliya Cs.: I. m. 200. l.

⁸ Esterházy Pál: Mars Hungaricus (Tractato de Belló Turcico) Orsz. Levéltár Pál nádor iratai 11.895. kézirat

⁹ Gróf Zrínyi Miklós horvát bán téli hadjárata. Közli: Berkeszi István Századok 1896. évf. 253—259. l.

¹⁰ Kápolnai Zsigmond: Vecchi tábornok és a pécsi polgárság Pécs-Baranyamegyei Múz. Ért. 1909. 104—110. l.

¹¹ Haasz Mihály: Baranya 1844. 269. l.

¹² Joseph Haüy: Plan de Cinq Églises avec château 1687. Karten-sammlung Grosz. h. Haus Fidei commiss. Band VIII. N^o. 21. a Karls-ruhe

¹³ Haasz M.: I. m. 308. l.

¹⁴ Dr Szőnyi Ottó: Ferhád pasa fürdője Pécsen. História 1928. I. évf. 2. sz. 32—34. l.

¹⁵ Ismeretlen szerző. Közli: Foerk Ernő: Magyar építőművészet története. 1934. 173. l.

¹⁶ Hunfalvy Pál: Magyarország és Erdély képekben. 1857.

¹⁷ Foerk Ernő: Török emlékek Magyarországon. 1918. 4—7. l.

¹⁸ Molnár József: A hazai minárek esztétikai vizsgálata. Műv. tört. Ért. 1. sz. 1961. 13—20. l.

* A rajzok és fényképek a szerző munkái.

BORSOS BÉLA „A MAGYAR ÜVEGMŰVESSÉG TÖRTÉNETE”

című kandidátusi értekezésének vitája, 1967. február 15-én a Magyar Tudományos Akadémián

GENTHON ISTVÁN OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Hála műtörténészeink lankadatlan munkásságának, lassankint kezdjük részletekbe menően megismerni régebbi művészetünk történetét. A hiányok eltűnedeznek, mint térképeken eredményes expedíciók nyomán a fehér foltok. Értem ezt elsősorban a képzőművészet területére. A felszabadulás óta oly alapvető monográfiák jelentek meg, melyek nagyerejű reflektorral világítottak meg homályban lappangó, körvonalaikban is bizonytalan hatalmas területeket. Ilyen Radocsay Dénes könyve középkori falfestészetünkről, Berkovits Ilonáé az Anjou-kori miniaturákról (fájdalom, eddig csak olasz nyelven látott napvilágot), Garas Klára két kötete a XVII., illetve XVIII. századi magyar festészetéről s Aggházy háromkötetes munkája, ugyane korszak szobrászatáról. Radocsay könyve előtt csak Römer 1874-ben megjelent nagyérdemű, de teljesen elavult monográfiájával rendelkezünk, a másik három esetben legfeljebb szörványosan megjelent cikkekkal vagy elstett, az anyag teljességén távolról se uralkodó összefoglalásokkal. Ki gondolta volna, hogy a hazai barokk templomok és kastélyok sok-sok tucatjának mennyezetét vagy falait borították meg igen jelentékeny freskókkal, eddig soha nem hallott nevek tűnedeznek elő, s ma már világosan látjuk azt is, új monográfusának jóvoltából, hogy mi ebben a hatalmas anyagban az, ami földünkben gyökerezik és mi az import-munka. Azonban még így sem szabad elbiznunk magunkat. Nincs árnyalatba menő, kimerítő monográfiánk gótikus architektúrák századairól, úgyszintén hiányzik a barokk építészetnek az anyag teljességén uralkodó kézikönyve. Remélhetőleg e kettő már nem soká várát magára, legalábbis erre vall a részlettanulmányok újában egyre bővülő sorozata. A műemléki munka legújabb lendülete az architektúra-kutatás igen sok homályát eloszlatta, úgy hogy e két szakterület szinte kínálja magát monográfusának. A középkori miniatura történetéből már csak egyetlen láncszem hiányzik, s ez az Anjouk utáni, Mátyás király előtti korszak, mely nagyjában Zsigmond király uralkodásának félévszázada, de egyben rendkívüli meglepetésekkel szolgálhat. Ide kívánczik még, hogy Pataky Dénes a rézmetszés, Gerszi Teréz a kőrajzolás hazai történetét tisztázta, ugyanakkor a magyar fametszet évszázadairól alig tudunk valamit.

Ha most az iparművészet területére pillantunk át, lehetetlen a szembeszökő ellentétet észre nem venni.

Hányszor és hányan hangsúlyozták már, hogy Magyarországon, történetének sajátos alakulása folytán az iparművészet tüzetes feldolgozása nélkül többkötetes magyar művészettörténet nem lehet megírni, mert az így csonkán, egyoldalú és hamis képet mutat. Ötvösségünk méltó társa középkori festészetünknek és szobrászatunknak, sőt annak zöménél kvalitásosabb, átlagos szintje jóval magasabb. Ma már a laikusok is kaptak ízelítőt abból, hogy gótikus kályhacsempénk mily elragadóak és változatosak. Barokk bútorművességünknek sajátos, helyi íze van, megilleti a legtüzetesebb vizsgálat. Hosszan folytathatnám e példákat.

Vajon mi lehet az oka annak, hogy iparművészetünk gyönyörű virágoskertje gondozatlan s dudvákval van tele. Sokat gondolkoztam rajta. Egyik oka bizonyára abban rejlett, hogy muzeálisan tárolt anyaga évtizedek

óta ketté volt szakítva, s publikálása egyoldalúan, rendkívül egészségtelenül fejlődött. A Nemzeti Múzeum idevágó tárgyait az archaeológus Hampel József (néha Kárász Leó vagy Kövér Béla álnéven) nagy szeretettel mutatta be a tőle szerkesztett, kitűnő Archaeológiai Értesítőben, s munkatársait is sikerrel biztatta részletkutatásokra, melyeket rendszeresen közölt. Ugyanakkor az Iparművészeti Múzeummal némi laza kapcsolatban kiadott Magyar Iparművészet nagyon kevésbé törődött az évszázados, tegyük hozzá, remek emlékekkel, immel-ámmal közölt néhányat belőlük mutatóba, s így az utóbbi múzeum páratlan kincseinek javarésze ma is publikálatlan. Említsem azt, hogy mikor a Nemzeti Múzeumban később a kitűnő Varjú Elemér vezetésével Höllrigl József és Tóth Zoltán fontos cikkek és könyvek sorozatát írta, az Iparművészeti Múzeum főigazgatója a képrombolókról könyvet író, dilettáns Végh Gyula egyik legnagyobb szakértőnként, Csányi Károlyt méltatlanul háttérbe szorította? Utóbbinak porcelán-könyve csak a felszabadulás után érlelődhetett meg.

Ilyen és nyilván más természetű okok miatt történt az, hogy úgyszólván alig akad, a magyar iparművészet anyagából merítő s ha akad, leszűkített tárgyú monográfia, pedig azokra immár égetően szükségünk lenne. Nem kellene törődni azzal, hogy jócskán van részletkérdés, amely tisztázatlan, a tömböt ki kellene faragni, ha elnagyoltan is. Míg az adatok és az anyagok nincsenek összegyűjtve, senki sem tudhatja, hogy mennyire hiányosak. Nem kétséges, hogy az ötvösség, a keramika és a bútorművesség hazai történetének monográfiáját már meg lehet írni, sőt meg kellene írni.

Sajnos iparművészeti monográfiánk közül egyetlen látszik el messze, Kőszeghy Elemér könyve ötvösjegyeinkről. Az ő rendkívüli ismerete, szívós kutatása sovínizmust mellőző higgadsága példaképe lehet a fiataloknak, kik között nem egy (könyvkötészetünkkel, bútoraikkal foglalkozva) immár helyesen, a szintézis kapujáig érkezett el.

Kénytelen voltam Borsos Béla kandidátusi munkájával való foglalkozás előtt mindezt elmondani, hiszen enélkül bajos lenne körültapogatni annak jelentőségét. Borsos a magyar használati üveg történetét írta meg, vagy ha tetszik, az üvegtárgyakét, tekintet nélkül az üvegablakokra, e csodálatos műfajra, melynek hazai előfordulásáról írott forrásaink bőven tájékoztatnak, emlékei azonban a nagymérvű pusztulás után gyérek és jelentéktelenek, monografikus feldolgozásra alkalmatlanok. Borsos több mint húsz esztendeje foglalkozik a tárgykörével, emlékeit szenvedélyesen gyűjti is. Jól ismeri az analógiául felhasználható gazdag külföldi irodalmat. A magyar szakmunkákat nem használhatta, mert ilyenek nincsenek, illetve Divald Kornél könyve a magyar iparművészetéről említ csak néhány parádés importmunkát. Sághegyi Lajos könyve pedig, bár adatokban gazdag, nem műtörténeti igényű. Kutatásainak rövid summája megjelent Régi magyar üvegművészet címmel 1965-ben, két évvel előbb pedig angol és német nyelven.

Kandidátusi értekezése jóval terjedelmesebb az előbb említett összefoglalásnál s képanyaga is sokkal gazdagabb. A magyarok letelepedése előtti emlékeket röviden

érinti a hallstatti kultúra próbálkozásait, a pannóniai római üveghutákat, a bámulatosan törekeny és artisztikus vas diatretumokat, melyek azonban nem nálunk készültek.

Igen helyesen, rendkívül gonddal figyelni a kétféle, egymással ellentétes technikát, amely az üveg történetének századaiban mereven szemben áll egymással: az öntött és a fúvott üveget. Tűz és víz a kettő. A vastagabb és ősből öntött üveg díszét, fényét köszörüléssel, csiszolással kapja, a fúvott üveg legnagyobb ékessége formájának törekeny és artisztikus pompája. Az öntött üveg (melyet a szerző kristály stílusának is nevez, mert megdolgozása a hegyikristály-tömbökével azonos) inkább német vagy némethez közeli kultúrterületeken divatozott (Szilézia, Csehország), a fúvott viszont az olaszok dicsősége, Velence csillogásához méltó lelemény, a lagúnák közt jelenik meg s Muranóban említik először 1266-ban.

A magyar fejlődés kezdete homályos. A budai várpalota újabb ásatásai alkalmából néhány rendkívül díszes, zománcos töredék került napvilágra, ezek azonban nagyurak luxusa számára készült, keleti, pontosabban szíriai poharak darabjai a XII. és XIII. századból, kétségtelen importmunkák. A kutatás mai állása szerint helyben készült üvegtárgyat az Árpádházi királyok korából nem ismerünk.

Az emlékek a XIV. századból is hiányzanak, de legalább okleveles adatok alapján tudjuk, hogy a Bars megyei Szkléno-Teplicén ebben az időben már működött üveghuta s vele párhuzamosan lassankint másutt is megkezdődött a munka. 1419-ben „Antonius Italicus factor seu laborator vitrorum” működött Budán, foglalkozásának megjelölése arra vall, hogy nem vitrarius, azaz üvegablakok mestere volt. A vajdahunyadi vár múlt századi restaurálása és kiegészítése során a XV. század elejéről való velencei üvegserlegek töredékei kerültek elő. Szerző ezeket Sághegyi közlése alapján említi, kíváncsian lenne felkutatásuk és fotografálásuk, mert ezek valószínűen a velencei üvegművesség legkorábbi magyarországi emlékei.

A XV. századból már további, fontos tárgyi emlékeket is ismerünk. Ilyen elsősorban a somogyvári, ásatás kapcsán előkerült remekművi velencei, zománcpettyes díszű serleg, melyet Borsos meggyőzően datál 1450 körüli időkre. Fedele hiányzik. A század végéről valók a borosz-

lói és bártfai serlegek, a Nemzeti Múzeum óriási méretű, de arányai miatt is grandiózus Mátyás-serlege, melynek nodusában a szálás dísz, a Velencére oly jellemző „Fadenglas” alkotó eleme, korán megjelenik. Ezzel kapcsolatban szeretném Borsost figyelmeztetni egy ritka, 16 lapos kis füzetre, melynek Hunyadi Székely Mátyás serlege Rácz-Almásán a címe. Ponori Thewrewk József műve Esztergomban 1855-ben jelent meg s üvegművészeink irodalmának egy nem mellőzhető inkunábuluma.

Fontosnak tartanám, ha Borsos a budai vár ásatásainak XV. századi emlékeit, azoknak legalább kiemelkedő darabjait beleépíthetné utólagosan monográfiájába. Ott ugyanis több öntött, bütykös díszű pohár, ún. Krautglas vagy Krauttrunk került elő, amely arra mutat, hogy az öntött üveg már korán megpróbálta felvenni a küzdelmet a fúvott stílussal.

A XV. század végén jelentkező Kutrolfok, azaz több, csavart nyakkal ellátott üvegek a szerző véleményével szemben pálinkás butykosok lehetnek, erre vall kicsiny térfogatuk. Abban az időben higiéniai segédeszköznek még nyomai se találhatók a mindennapi életben.

A XVI. század végétől, hol az emléktárgy folyamatossága az oklevelekből ismert huták működésével megkezdődik, Borsos kitűnő vizsgálódásait nehéz lenne bármivel kiegészíteni. A XVII. században az olasz technika elszorvód, a cseh öntött üvegek diadalmaskodnak. Fontosnak tartom szerző megállapítását, hogy a költséges és bonyolult technika lehetetlenné tette a paraszti üvegyártást, parasztüveg valójában sohase volt, csak parasztnak készült üveg.

A XIX. század elején győz az öntött üveg, bár később oly jelentékeny mesterek próbálták feléleszteni a fúvott üveget, mint a Wiesbadenben ezzel kísérletező Rippl-Rónai József. A XX. század elég gyér emlékeinek kapcsán, már amelyek a gyári produktumok fölé emelkednek, érdemes lenne a szöveget bővíteni.

E kitűnő munkát, mely egyben iparművészetünk egyik műfajának ügyszólván teljesen önálló kutatásokon alapuló monográfiája, szeretettel üdvözlöm s reménykedem mielőbbi, méltóan illusztrált kiadásában. Azt hiszem, e rövid bírálat után szinte felesleges hozzáfűznöm a konklúziót, ha a forma kedvéért meg is kell tennem: Borsos kandidátusi értekezésének elfogadását feltétel nélkül, igen melegen ajánlom.

MIHALIK SÁNDOR OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Hatalmas dologra vállalkozott, iszonyú nagy fába — erdőrengetegbe — vágta fejszéjét Borsos Béla, amikor most egyetlen markolással, egy összefoglalásban kísérli meg a hazánkban legrégebbinek vélt felsőzsidi lelet igénytelen apró üveggyöngyszemeitől és a Sopron környéki Purgstall hallstatti üvegpaszta gömböcskéitől egész napjainkig a magyarországi üvegművesség történetét felvázolni, a Kárpát-medencében legutóbb lefolyt három évezrednyi időszakában a sokszor művészetté magasodott üveggépző mesterséget bemutatni.

Bizonyító anyaga elsősorban a múzeumok, gyűjtők, a régi családok vitrinjeiben őrzött és reánk maradt tárgyi emléktárgyak, továbbá azok a régi készítmények, amelyeket főleg a műkereskedelemből kavargó áradatában forgó műtárgyak évtizedek óta szorgalommal végzett felülvizsgálatai során magyarföldi készítményekként ismert fel s amelyekkel eredményesen és számottevően tudta gyarapítani, kiegészíteni a régi magyar üvegipar remekének gyér csoportját. A hézagok, hiányok és fogyatékosságok kiküszöbölése, a fejlődéstörténeti vonalak felvázolhatósága és a magyar üvegművesség teljes áttekinthetősége érdekében szakirodalmi és a lehetőséghez képest levéltári anyagot is használt.

Üttörésnek nevezi munkáját és ezzel szerényen arra utal, hogy műve korántsem befejezett és nem is lehet teljesen kiérlelt. Kutatásai írásban foglalt egybefoglalásával szilárd vázat óhajt a további munkák számára

adni. Reméljük, hogy e munkálatok oroszlánrészét még ő maga fogja tudni elvégezni.

Ez szükséges és kíváncsian is, mert éppen disszertációja mutatja és igazolja: szerencsésen ismerte fel egyes tárgyaknak a magyar üvegművés emlékekhez való tartozását, a külföldi és hazai termékek jellemző különbözőségeit, egymásra tett hatásait és bravúrral kutatta végig, helyesen vázolja híven őrzött ősi karakterüket.

A magyar üvegművesség történetének múltjában való eligazodáshoz és tájékozódáshoz, a felbukkanó tárgyak meghatározásához és betájolásához kutatóinknak, muzeológusainknak és művészettörténészeinknek óriási segítséget és biztonságot nyújtott Sághegyi Lajosnak a második világháború előestéjén, 1938-ban nyomtatásban is közreadott „A magyar üvegipar története” című, félezer oldalas hatalmas műve. Évtizedeken át végzett munka eredménye, nagy felismeréseket tartalmazó életmű ez a kötet. Alapkö. Minden további kutatás örök kiindulópontja. Közreadott adataira bizton-sággal lehet építeni.

Ennek, a magyar üvegipar ezernyi levéltári adalékait, szakirodalmi feldolgozásait és egy nagyérdemű kutató tudását is besűrítő és tartalmazó műnek folytatását: a tárgyi alkotásokat, az emlékeket összegyűjtő és művészi összefoglaló, feldolgozó, kiegészítő méltó párját várta és remélte közel három évtized óta a tudósok, kutatók, gyűjtők, művészettörténészek szakterülete.

A magyar üvegművesség történetének kutatását nehezítette, hogy szakembereink eddig végzett érdeemes közleményei és Sághegyi kitűnő monumentális monográfiája után is a magyar üvegművesség régi emlékeiből elenyészően kevés volt a felismert és egybegyűjtött anyag. A magyar üveg történetének tárgyi emlékei mostohán, felkutatlanul a külföldi készítményeknek vélt darabok között lappantak.

Borsos Béla éppen ezért munkája érdemi részét célszerűen tárgyi emlékek felkutatására, a magyar emlékeanyag szaporítására fordította. Így kísérelte meg, az egybegyűjtött emlékek időrendi felsorakoztatásával, kijelölni ennek a magyar iparművészeti ágának a helyét, helyzetét az általános európai fejlődésben.

Ha terjedelmes munkájának lényegét szorosan vesszük, akkor a magyar és magyar vonatkozású készítmények és tárgyak felkutatása, feldolgozása, rendszerezése, értékelése terén kifejtett működése teszi munkáját hasznossá, dicsőretre méltó jó minőségűnek és megbecsülendőnek.

Sajnos, az egybegyűjtött emlékeanyag jelentékeny része hadicselekmények következtében megsemmisült, a magángyűjtemények egységükben felbomlottak. Múzeumokba való juttatás helyett kereskedelmi, anyagi érdekekből értékesítésre kerültek, szétszóródtak.

A szerzőnek erre vonatkozó cédulaanyaga, vázlatrajzai és feljegyzései maradtak, így némileg rekonstruálhatók lehetnének. Nem vigasz ez azonban, mert eredeti tárgyat sohasem pótolhat rajz, feljegyzés.

A szerző dolgozata keretét és témáját erősen kitágította a hazánkban ásatások során napvilágra került prehistorikus, római és népvándorláskori üveganyagokkal.

A disszertáció irdatlan nagytömegű anyagát a szerző a történeti és egyéb forrásokból túlzó bőségben bányászta elő.

Feladata: legelső sorban az üvegművesség emlékeanyagából a magyar készítmények, a hazai produktumok kiválasztása, főleg stíluskritikai vizsgálatokkal, ezen belül pedig azokat edényformáik alapján elkülöníteni, elválasztani. Biztos, szilárd támasz helyett elvesztés, süppedékes, bizonytalan talajon kell e téren mozogni, hiszen a hasonló, illetőleg jórészt azonos gyakorlati követelmények és célok érdekében az üvegek fejlődése mindenütt, szerte Európában, rokon. Magának a matériának a sajátosságai azonosak. Emiatt elenyészően kevés az üvegművészetben az olyan forma, amely csak egy ország vagy táj („üvegvidék”) jellemző és egyedi sajátossága. Ezért az apró területi jellegzetességek nem is az egyes formai típusok elkülönítéseiben mutatkoznak, hanem — miként arra a diszertáló helyesen mutat rá — „a hazai sajátosságoknak az egyes stíluson belül megmutatkozó változó arányérzék által létrehozott árnyalati különbségekben”.

A magyar üvegművészetre legerősebben hatott két irányt az olaszok maestosusan, szerkezeti renddel felépített, lényegre törő, kitűnő formaérzékkel megoldott alkotásai által tett példaadásokban, valamint a néha szokatlan és szertelen, formai szépségük mellett is merev, üres és sokszor disszonáns német üvegművészetben látja.

Ezek mellett állónak érzi a külön sajátos törvényekkel bíró magyar üvegművességet.

Dolgozata leglényegesebb feladatát éppen abban véli, hogy a biztosan megállapítható eredetű edények révén — e törekvésekből kiindulva — kísérelhessen rendet teremteni a bizonytalan eredetű és származású emlékek között.

A somogyvári üvegserleggel megkezdí a magyarországi tárgyi emlékeanyag tárgyalását. Ezt a talpas serleget véli a Magyarországra került olasz üvegremekék közül a legrégebbinek. Formáját jellegzetes korai velenceinek mondja és azt is említi, hogy a XV. század közepén készült pompás serlegen megtaláljuk a Velencében megszokott alulról fölfelé haladó, fokozatosan elvékonyodó, „bizonyos fokig a fémművesség emlékeként ható” üvegbordákat.

Nagy kár, hogy nem említi ennek a magyar földben,

sírban talált somogyvári üvegserlegnek az olyan korai gótikus, külföldi fennmaradt darabjait, vagyis analóg emlékeit, amelyek alapján minősíthette jellegzetes korai velencei formának ezt a somogyvári serleget. De még jobban hiányoljuk és nélkülözzük, hogy azokat az üveg emlékeket sem említi, amelyekre emlékezve azt írhatja a somogyvári serlegről, hogy „cuppáján megtaláljuk a Velencében megszokott, felfelé haladó bordákat”. Sajnálatos, hogy szövege rövid, nem határozott, nem mondja, mely ország iparművészetében látunk ilyen, „a fémművesség emlékeként ható üvegbordákat”.

Miután a somogyvári serleg formájával és bordás díszítő ékítményeivel éppen a magyar ötvösművek egyik sajátos csoportjával meglepő rokonságot tart, mindaddig, amíg a szerző a somogyvári serleggel kapcsolatban a csupán általában említett velencei üvegserlegeket tételesen, konkrétan fel nem sorolja, nem nevezi meg — nem nyugszunk bele a somogyvári üvegserlegnek az olasz emlékek közé való ilyen síma besorolásába. Elvégre is a somogyvári serleg készítését megelőző századokban Anjou-királyaink, majd Zsigmond és még maga Mátyás is olyan kultúrát, műszereteket fejlesztettek, amelynek melegágyában üvegtárgyak is produkálhattak valami megközelítőt a magyar táblaképfirók, képfaragók, kisművészeink európai magaslatokat elérő remekeihez.

A moszkvai Kremlben lévő magyar ötvösmű, valamint testvérdarabjai, a kölesdi, radnai és bogyszlói aranyozott ezüst talpas serlegek gondolatébresztően szemléltetik, hogy a Mátyás-korabeli magyar ötvösművészet egyes remekei szoros formai, frappáns díszítő rokonságban vannak a somogyvári üvegserleggel. Az Acta Historiae Artium VI. kötetében 1959-ben az erről közreadott tanulmányokat a szerző feltehetően nem ismeri, mert még a bibliográfiájában sem hivatkozik rá.

Kíváncsán és szükséges, hogy az általánosságban tett kijelentései helyett az általa ismert analógiák konkrét felsorolásával elhitehessen bizonyítsa a somogyvári serleg velencei készítését és ezenkívül ezt az üvegserleget a magyar ötvösség rokon emlékesorójával is vegye egybe pótlólag. A somogyvári serleg problematikájának ez a felvetése ugyanis végső megoldásul talán azzal az eredménnyel is járhat, hogy a somogyvári serleget esetleg magyarországi huta készítményének is sejtethjük.

*

Az 1481-ben Velencében végrendelkező magyar származású Andrea de Georgio de Ongaria-t olyan üveggyártónak tartja, aki Velencében, „a művész üveggyártás soha utol nem ért fényes központjában, meg tudta állni helyét az olasz mesterek között”. Adatát (hivatkozik is rá) Óvári Lipótnak — Garibaldi 1860-as nagy hadjárataiban résztvevő, hősiességéért a csatatéren főhadnagyi előléptetést és arany vitézségi érmet nyert egykori szabadságharcosnak — a Magyar Tudományos Akadémia történeti bizottságának oklevélmásolatairól 1890-ben kiadott háromkötetes művéből vette.

Helyes lett volna — és az ebből fakadt hibát kiküszöbölhette, elkerülhette volna — ennek a Mircse János által gyűjtött anyagban is utánanézni. Ugyanis Mircse szintén a magyar szabadságharcban való részvétele, majd a Garibaldi hadjáratok végigharcolása után az olasz leváltarak magyar adatai kutatásának szentelte életét. A lagunák városában volt otthonában velencei régi szép üvegeket gyűjtött és főleg az ottani leváltarak magyar ipartörténeti adatait kutatta. Ennek során bukkant arra az okmányra, amelyről Divald Kornél „A magyar iparművészet története” című, 1929-ben megjelent könyve 48. és 49. oldalán ír: Barátosi Mircse Jánosnak az Akadémia gyűjteményében „jókorá szekrényt megtöltő” velencei okmány-másolatai között szerepel a magyarországi Györgyfia András végrendelete másolata. Ezen, szerencsére, félre nem érthetően fel van tüntetve, hogy Andrea de Georgio de Ongheria cristellarius, vagyis kristályvédő volt és az egy ottani templomra saját készítésű kristályfeszületét hagyományozta. A velencei magyar

mester végrendeletében több vérrokonát is említi, akik szintén kristályvésők.

Mínthogy abban az időben, amikor ez a Györgyfia András Velencében élt és működött, élesen elkülönítve használták a Crystallus, Crystallum szót a kristályra és a vitrumot az üvegre, a hyalus szót a zöld, a hyalinust pedig a tengerzöld üvegre, a crystallinumot a kristályból valóra, mármint üvegre, az üveglakot vitreum speculana vagy speculariumnak, az üveglakcsinálót speculariusnak, az üveget, üvegyártót Vitriariusnak vagy hyalurgusnak nevezték, az üvegpalacknak ampulla vitrea, az üvegserlegnek calix vitreus, az üveg-tányérnak orbis vitreus volt a neve, nyilvánvaló tehát, hogy egy cristellariusnak nevezett mesternek nem az üvegyártás, nem üvegekészítés, hanem a kristályvésés volt a mestersege. Györgyfia András tévesen beállított szerepét tehát a magyarországi üvegművesség történetéből ezek szerint ki kell törölni.

A kristálymetszőnek és az üvegesnek nem azonos, hanem eltérő a mestersege. Igazolója ennek a készítményeikhez használt matéria különbözősége. A kristályműves a többnyire bányák falain és üregeiben, az úgynevezett kristálypincében „termő” átlátszó, színtelen és víztiszta — hegyikristálynak nevezett — kvarc-kristályokból kőszőrülte, készítette vázáit, edényeit, tálcáit, Velencében Györgyfia András pedig az egyházra hagyott feszületét — addig az üvegmester azzal az anyaggal dolgozott, amely lényegében ugyan kovásva, mint a hegyikristálynak nevezett kvarc, de az üveg nem képződik szabadon a természetben, hanem az nem más, mint emberi munkával végzett összeolvasztás útján mesterségesen előállított szilikát.

A kristálymetsző nemcsak a díszeket, hanem a formákat is metszéssel, faragással állítja elő. A kristályos tehát mindig farag, az üvegműves pedig fúj.

Hogy a későreneszánsz — korabarrokk korban miképp vélekedtek erről, arra jellemző Joachim Sandrartnak, a „Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Male-reikünste” (Nürnberg, 1675–1679) című művében erről írt definíciója, mely szerint: A hegyi kristály természetes üveg, a színtelen üveg mesterséges kristály.

*

Az ókori Keletnek és az antik világnak a hegyikristály-készítmények iránti szeretete a reneszánszban újra fellángolt és hamarosan — főleg a carrarai márványba benőtt, bőven előbukkant kristályokat feldolgozó — jelentős művészi centrum alakult Velencében.

Ennek láttára a hegyikristály utánzásának a vágya kezdte fűteni a velencei üveges mestereket. Hallatlan szívósságukkal és tudásukkal sikerült is teljesen színtelen üveget előállítani. A hegyikristályhoz való hasonlósága miatt ezt a matériát azóta is kristályüvegnek nevezik.

A színtelen üveg előállításának történeti jelentősége a megmunkálási gyakorlat során megkészsereződött azzal, hogy a reneszánsz hegyikristálymetszés hatására az úgynevezett „üvegstílus” a kristálymetszést utánzó „kristálystílus” váltotta fel. Ezzel az üveg művészetében hatalmas új korszak kezdődött.

Velence stílusának és technikájának a reneszánszban tett hatása azonban nem szűnt meg, mert a változások ellenére is mestereinek közvetlen magyarországi kapcsolatai tovább tartottak. Nyomai évszázadok múltán is felcsillannak. Különösen a későbbi erőteljes népi hagyományokban gyökerező formákon, leginkább az új stílusárnyalatoktól távoleső apró hutákban.

A szerző sejtése szerint a középkori magyar üvegművesség századokon át a velencei mesterek tudásának ígézetében és művészetük káprázatában élt, és az olasz, illetőleg a velencei üvegművészet nemcsak a keletkező magyar üvegművességet dajkálta, hanem azt a későbbi időszakokban is lényegesen befolyásolta.

Helytelen lenne azonban az olasz befolyást véglegesen csupán a közös szimpátiára felépíteni. Határozottan ki kell fejteni és rá kell mutatni arra is, hogy a velencei üvegművészet azért él nálunk tovább, mert történelmi és társadalmi akkori adottságai alapján csupán

ez az üvegfajta élhetett és terjedhetett tovább. A hadakozások, felkelések és riadalmak által megbolygatott viszonyok közt nem is volt igény másra és nem is történhetett más, mint a velencei technikának igen szerény tengődése.

Ugyanakkor azonban arra is kell gondolnunk, hogy a Körnöcbánya közelében levő Szklenon már a XIV. század közepe óta működött az ez idő szerint hely szerint is legrégebbinek ismert üveghutánk és az ország határain belül egyre nagyobb számban gombamódra szaporodtak az „üvegsűrők”. És ha az 1481-ben Velencében végrendelezett Györgyfia András nem is bizonyulna üvegekészítőnek, európai tudásra emelkedett üvegmesterségünknek vagy talán már üvegművészetünknek állítólag frappáns mutatója, de még kellően be nem igazolt ténye, hogy 1566-ban az angliai Stourbridge-ben magyar üvegművészek (habán menekültek) létesítenek egy olyan hutát, amelynek jó emlékét az őrzi, hogy azt a helyet, ahol egykor működött, az angolok még ma is „magyar domb”-nak nevezik.

A kristálymetszést utánzó kristálystílus gyors terjedésének segítője volt Rudolf császár prágai udvara, amelyben a Paulus van Vianen-eken és Hans Petzoldokon kívül a XVII. század első tizedében üvegművész is alkalmazást nyert. Reánk ez lényeges és döntő hatással volt, mert a velencei üvegyártás szoros és intenzív hatása lényegesen sorvadt és a XVII. század közepére már annyira letűnt, hogy a vezetést a magyar terepen gazdasági és művészi téren a cseh és a sziléziai üvegvidek vette át.

Az 1541-től 1800-ig terjedő időszakot a szerző „Üvegművességünk virágkorá”-nak nevezi. De nem bizonyítja, miért. Szerintünk ezt inkább csak a XVII. századra lehetne mondani. Ebben a korszakban mint a XVII–XVIII. századra különösen jellemző típust és újat, konkrétan ki lehet mutatni a „főúri uradalom központjában emelt üvegsűrt”.

Sorukat a Felvidéken az újbányai királyi hutától 20 kilométer távolságra Pálffy Pál kamarai elnök által létesített üvegsűr nyitotta meg, amelyről maga mondja a műhelyét betöltani szándékozó hatóságbelieknek, hogy saját gyönyörködtetésére építette.

A sok huta közül érdeklődésünket elsősorban a Rákócziak üvegsűrei keltik fel, mert a Zboron melletti hutákban készült csillárok közül kettő napjainkig is fennmaradt. Díszes, velencei modorú csillárok. A Bártfai Múzeumban levő Felsővízköztől került a középkorból fennmaradt bártfai régi városháza múzeumába alakított épületbe, a másik pedig a Zakariás Sándor és felesége házaspártól a második világháború alatt a kassai múzeumé lett. Pontos készítési helyét a család majdnem két és fél évszázadon át megőrizte, mínthogy Zakariásné a nagy fejedelmet híven szolgáló Loósz családból származott. Ők tudták, hogy az a Rákócziak Sztebnik hutájában készült.

Az Eperjes-Tokaji heglánc egy részét festőien koronázó regéci vár közelében levő üveghuta keletkezését is a XVII. századra teszik és a nagy fejedelem üvegműhelyének nevezik, mert 1698-ban maga a fejedelem abba egy Hutnik Tamás nevű hutászt iktatott. E huta termékének vélik a Nemzeti Múzeum kis palackját, melynek díszét újabban II. Rákóczi György (1648–1660) címe-reként fejtették meg. A szerző hosszas kutatásai és töprengése után továbbra is problematikus és el nem döntött származású maradt a magyar üvegművesség történetileg is egyik legbecsesebb emléke: az a színes erdélyi zománcos, virágboglárokkal borított aranyozott ezüst foglalatú fedeles kőszőrült kupa, amelyet vésett felirata szerint a nagyságos fejedelem hívének, Lukszénszky Istvánnak „signum optimi meriti” — nagy érdemei jeléül adományozott. Az Osgyánból közvetett úton a Magyar Nemzeti Múzeumba került kupának készítői lokális meghatározása kíváncsatos volna, de úgy látszik, e probléma megoldását csak a jövőtől várhatjuk.

Abban a reményben, hogy a szerző további munkásságát is a magyar üvegművészet történetének részleteiből feltérképezésének fogja szentelni, felhívjuk figyelmét, hogy a Rákóczi-kupa készítőjének vagy készítői

helyének felderítése érdekében fontosnak véljük mindezekelőtt a kupán látható reneszánsz várat topográfiai azonosítani. Hazai — és esetleg nem sziléziai — hutában való készítésére mutat: az egész kupán látható és megfigyelhető, hogy derivátum. Készítője látható valahol egy külföldi, kitűnő, tökéletes művet és ezt próbálta követni. Dekorja sem olyan egységes, mint aminő az a külföldi műveken szinte törvényszerűen érvényesül.

A fogalat és az erdélyi zománcos színes virágoszorús megmunkálása magyar mester kezére vall. Feltehető, hogy üvegteste is magyar műhelyből származik, hiszen üvegputáink és üvegcsüreink dolgozói nagy része hazai munkás volt. A Fogaras megyei Porumbák üvegputájának 1694-ből származó összeírása feltűnteti, hogy nemcsak a vezetők, hanem a mesterek és munkások is magyarok. A „Fa-aszaló kemence”, „szénvonó vasrúd”, „vas-sip” és az egyéb szerszámnevezésekkel kitűnik, hogy talán nemcsak ott, de a XVII. századi üvegputáinkban szerteszét úgyszólván minden eszközre megvolt a jó magyar kifejezés. Bár putáinkban cseh és német mesterek is dolgoztak, mégis arra lehet gondolni, hogy üvegiparunk ebben az időben jóformán teljesen magyar.

*

Színes, kavargó, erősen összetett e korban nálunk az üvegművészet helyzete és a készítmények használatának módja.

Az üvegművészeti emléktárhelyek tarkaságából a minden jellemzőt kiszűrni, a közöset és hasonlót egymás mellé tenni — ekkora gazdagságban és sokféleségben — szinte lehetetlen.

Maradandó és dicséretre méltó érdeme a szerzőnek, hogy vállalkozott ennek az elvégzésére is.

Nem elcsúszott, hanem immár évtizedekkel mérhető munkája: imponáló.

Művének kutatásainak és feldolgozásának legértelmesebb, legegységesebb és leghasznosabb része, amelyben végigtekint üvegművészetünk fénykorának fennmaradt tárgyi emlékein és az emléktárhelyet díszítő módok szerint csoportosítja. Ezek sora azokkal a fűvott üveg emlékekkel kezdődik, amelyeknél a munkás olyan bravúrral formálta a művét, hogy a dísz nélküli edény hűlyesége és falvastagsága majdnem minden részében egyenletes. A tárgy megmunkálása a szép forma kialakításában összpontosult.

A magyar edények további csoportjába azok a változó falvastagságú emlékek tartoznak, amelyeknél a fűvott mester a formálódó edény vastagságát ritmikusán változtatta és ezáltal biztosította, hogy az edény felületén fény- és árnyékjáték csillanjon fel. Az „optikai díszítmény”-nek nevezhető dekoráció olasz befolyásra, a muranói legrégebbi üveg emlékekig vezethető vissza.

Fényjátékszerű hatást magunk is átélünk, amikor a Magyar Nemzeti Múzeum dísztermében a Mátyás király emlékéből összeállított „aranyvasárnap” kiállítás készítettük s közben az állítólagos Mátyás üvegserleget a televíziós felvételek során a „karácsonyfának” nevezett világító lámpasoraival, reflektoraival világították át. A Mátyás-üveg falába a hibás készítésű az akaratlanul, tehát nem szándékosan befagyott apró légbuborékok százain a fényugarak megtörtek s világító kis csillagok optikai pompáját vetítették a terem márványos falaira, a kiállítási szekrények üvegoldalaira, szerteszét. Természetesen ekkora fényerő a XV. század második felében sohasem érte Mátyás serlegét, mégis ilyen látványos és káprázatos hatást tehetett ez az üvegserleg akkor is, amidőn lakomákon borral volt töltve és a lobogó fáklyák változó fényerejű lángjainak tüze verődött róla vissza.

A változó edényfalvastagságú optikai játék hatására épített csoporttal kapcsolatban a szerző említ egy állítólagos besztercebányai eredetű függélyes bordázott serleget is azzal, hogy 1945-ben a műkereskedelemben volt. Részletesebb leírást nem ad, korát nem állapítja meg, további adatokat és ismereteket nem közöl róla, nem tudjuk emiatt jelentőségét közelebbről meghatározni, sem lekontrollálni. Ajánlatos az ilyen hivat-

kozásokat mint tudományos kutatásra bizonytalan és megbízhatatlan adatokat kigyomlálni az értekezésből, mert ennél sem látjuk garanciáját, hogy tényleg magyarországi eredetű alkotás volt-e, avagy kereskedelmi trükk terjesztette el régi magyarországi területről való származását. Sőt az is lehet, hogy a kereskedelemben oly sűrűn forgó hamisítványok egyike.

Az ország határán túlmenő, világhírt szereztek azok a remekek, amelyekkel a színes zománcos festett magyar emlékek sorozatai kezdődnek. A Mátyás-korabeli somogyvári, majd a boroszlói Hunyadi-címeres és a Bártfa városi XV–XVI. századi remekekkel kezdődik ez a csoport. A XVII. század fordulóján a későbbi, német színes zománcfestésű edények hatása alatt készült emlékekkel folytatódnak a sorozatok. Ilyen technikájú első hazai üvegünket a szerző a XVI. század végéről származtatja. Higgadtságát és tárgyalagosságra törekvését az Iparművészeti Múzeum azon XVII. századi hatalmas poharának a tárgyalásánál érezzük, amelyen magyar és török lovasvitéz viadala látható. Kutatóink egy része és számos ismeretője magyar alkotásnak vélte. E romantikus megítéléséből most a szerző kiragadja és az olyan külföldi alkotások egyikének ítéli, amelyeken a török — magyar hadakozások idején a hazánk iránt megnyilvánuló érdeklődés és dívat hatása alatt ilyen ábrázolásokkal készítették a német putákban is az emlékeket.

Természetesen ezzel a szerző még nem döntötte érdemlegesen el ennek az 1612-ben készített üvegserlegnek a kérdését. Ugyanis, ha a feketeküti üveg pohár magyar huta terméke, miért ne lenne hazai készítmény ez a serleg is? E probléma megfejtését elősegítené, ha a szerző vállalkozna a rajta látható harcosok ruházatának és fegyverzetének tüzetes megvizsgálására és meghatározására, hogy korabeli felszereléseket, avagy fantázia alapján készült ábrázolást látunk e rajta. A köszöritéssel, csiszolással, aranyozással és ezek kombinációjával díszített magyar üvegeket a XVII. század közepétől — attól a kortól kíséri figyelemmel, amikor az ilyen díszítésű üvegek megjelenése az egész európai üvegművészetben azt a döntő, nagy fordulatot eredményezi, hogy az üvegművészet mint művészet délről északra tolódik és a cseh üveg hódítása egyre nagyobb területre hat ki. E csoportból az első datált emlékünkk Holló Zsigmond 1666-ból származó üvegpalackja. De legreprezentatívabb II. Rákóczi Ferenc erdélyi zománcos fedeles kupája, melynek készítői helyét a felvidéki puták egyikében sejtjük. Az 1729-es évszámú Károlyi Sándor fedeles serleget a száldobágyi huta termékének véli.

A XVIII. századnak a XIX. századdal érintkező időszakában, a századforduló stílusának a márvány, alabástrom, ébenfa, kínai és japán lakk iránti előszeretete az iparművészetben is érvényesült.

A magyar üveg történetében a reformkorra és az elnyomatás idejére vonatkozó kutatásait a szerző egy évtizeddel ezelőtt a Művészettörténeti Értesítőben már megjelentette és általános elismerést, sikert aratott. Akkor közreadott anyagát újabb kutatási eredményekkel gazdagította, jobban megalapozottan most disszertációjába is beillesztette. A műve e részében elmondottakkal egyetértve, azt egészében elfogadjuk.

A cseh és a magyar üvegművészet egymáshoz való közelállásához jellemzőként Kossuth iparkiallítási beszámolójából felidézzük azt a részt, amelyben olyan magyar készítményeket említ, amelyek már nemcsak nem maradtak el a cseh gyártmányoktól, hanem aminőket Pesten már a kereskedők — mint például a kokovai üvegeket — cseh termékként árultak. Az üvegművészet ebből kiolvasható szörnyű egyformaságának oka, hogy az akkori Felvidékről a reformkori üvegművészek közül név szerint csupán a Zrínyi-serleget készítő kassai Oppitz Józsefet ismerjük.

De láttuk és tanulmányoztuk — és ezt a szerző figyelmebe is ajánljuk — korabeli üvegputáinknak az Országos Levéltárban levő és a Helytartótanácsához intézett azon jelentéseit, amelyekben számos üvegműhelyünk azzal dicsekszik, hogy nemsokára eléri a cseh

üveg finomságát, feléri művészi fokát. De ismerjük azt is, amelyben például a toimesti gyár vezetője könyörög, hogy hagyják dolgozni, mert műhelye a krassó-szörényi hegységekben verbuvált és betanított olyan munkások dolgozó helye, amelyben ha az üvegyártást betiltanák, el kellene őket bocsájtani és azok újra nyomorúságba és félvad állapotba süllyednének vissza.

Borsos Béla művéről véleményünk rövid összefoglalásban a következők:

A több múzeumi nemzedék által egybegyűjtött és Borsos Béla egyéni utánjárásaival sikerrel felkutatott és bővített magyar üvegművészeti emlékegyűjtésével, valamint a Sághegyi Lajos korszakos monográfiájára és szétszórtan megjelent számos közlés és szaktanulmány adataira támaszkodó összefoglalását iparművészeti, művészettörténeti, technológiai szempontból tudományosan megérthetően és széles körű érdeklődést keltően olvashatóan szinten írta meg. Háromezerévesnyi üvegművészet helyett előnyösebb lett volna csupán az 1000 évesnek sejtett magyar üveg történetével foglalkozni

BORSOS BÉLA VÁLASZA

Tisztelt Bizottság!

Mindenekelőtt engedjék meg, hogy köszönetet mondjak opponenseimnek a nem mindennapi elmélyedést, fáradozást és utánjárást kívánó munkájukért, amelyet ez a különleges tárgykör tőlük szükségesszerűen megkívánt. Ezen felül hálával tartozom nekik segítőkészségükért és szeretetükért is, amellyel munkámat teljessé és jobbá tenni, hibáit és tévedéseit kigyomlálni igyekeztek. Megjegyzéseik jelentékeny részével magam is egyetértek, azokat a jövőben figyelembe veszem, s következményeiket munkám szövegén átvezetem. Úgy érzem, ezzel eddigi munkámat – amelyet természetesen nem tekintek és nem is tekinthetek lezártnak – több biztonságérzettel, több önbizalommal és bírálatuk által világosabbá tett célok irányában folytathatom.

Azok a megjegyzéseik, amelyekre a válaszadást szempontjaim és célkitűzéseim behatóbb megvilágításával vagy eddig nem ismertett tárgyi adatok közlésével szükségem érzem, két csoportra oszlanak. Az elsőbe tartoznak azok, amelyek munkám tárgykörének tartalmában, műfajban, térben és időben történő körülhatárolásáról, az anyag beosztásáról, a periodizációról, az értékelési kérdéseiről – egy szóval – az egész mű koncepcióját érintik, a másodikba pedig azok, amelyek egy-egy részletkérdéssel foglalkoznak. Előbb az első csoportra térek ki, mégpedig nem szorosan a megjegyzések sorrendjében, hanem átfogóan, hogy az ismétléseket elkerülhessem, azután pedig a részletkérdéseket veszem elő az érintett témák időrendjében.

Munkám során tudatosan és szigorúan megmaradtam az iparművészettörténet határain belül. Csak olyan üvegtárgyakkal, ingóságokkal foglalkoztam tehát, amelyeknek művészeti értékük mellett gyakorlati rendeltetésük is volt, vagyis elsősorban az ún. öblösüveggel. Nem vontam be tárgyalásom körébe azokat a határterületeket, amelyeken az üveg művészete már a nagyművészetekkel, építészettel vagy festészettel olyan szorosan érintkezik, hogy inkább azokhoz tartozónak érezzük, mint iparművészetnek. A színes ablaküvegek művészete az architektúrával szoros kapcsolatban állva, a monumentális falképpel rokon, nagyművészet, amelyet hasonlóan a mozaikhoz, csak hordozó anyaga, a színes üveg és technikájának gyakorlata, művészeti fogásai kapcsolnak laza szálakkal az iparművészetekhez, ezért hagytam ki tárgyalásomból.

Kutatásaim súlypontja évtizedeken át a magyarországi öblösüveg művészetének története volt oklevélen kimutatható XIV. századi kezdeteitől fogva kb. a múlt század közepéig, tehát a nagyarányú gyáripari termelésnek és a művészi színvonal rohamos esésének kezdetéig. A feladatot, amint azt opponenseim megállapították,

és inkább régi üveghutáink helyi viszonyait a kutatni ezek területi eloszlásait vázolni. Ezzel talán nemcsak a régi magyar üvegművészeti emlékek származásának igazolását lehetett volna jobban segíteni, hanem üvegtörténetünk fejlődésének rendszerének felvázolását is.

Kifogásaink aránya lényegesen csekélyebb disszertációjának azzal a nagyszámú tételével, közlésével, bizonyításaival és nagytömegű adalékaival szemben, amelyek arról tanúskodnak, hogy a szerző a magyar üvegművészet történetében és az ezzel összefüggő kérdésekben nagy, széles körű és mélyreható elméleti és gyakorlati ismeretekkel bír. Önálló tudományos kutatásai alapján képes volt a magyar üvegművészet történetét monográfiászerűen, eredményesen összefoglalni.

Úgy látjuk, kutató munkájával elért, új tudományos eredményeivel írt munkája hasznosan egészíti ki Sághegyi Lajos 30 év előtt megjelent monográfiáját és ezért – további hasznos munkájában bízva és reménykedve –, biztatásul és elismerésül is, tisztelettel javasoljuk a kandidátusi fokozatra.

a rendkívül bő tárgyi emlékegyűjtés felől igyekeztem megközelíteni és megragadni. A magyarországi üvegművészet fejlődésvonalát egyik oldalról mint a hazai sajátosságok és adottságok hatásának, másik oldalról mint az általános üvegművészet két nagy, egymást időben követő szélső pólusa a velencei és cseh – német üvegművészet bonyolult kölcsönhatásainak eredménye alakult ki. Ám a velencei és cseh – német üvegművészet egyben két jellegzetes művészeti irány is volt. Ez ösztönzött arra, hogy az általam részletesen kutatott terület és kor üvegművészetébe behatolva megkísérleljem a művészet speciális stílus- és értékelési problémáit is tisztázni és így a mind gazdagabbra duzzadó adathalmazt értelmezni, elrendeződését tudatossá tenni. E munka során a két üvegművészeti irányt legjobb tudásom szerint az üveggel foglalkozó irodalomban elsőként különböztettem meg élesen és elemeztem részletesen.

A világos és szemléletes tárgyalás érdekében talán kissé részletesebben kellett foglalkoznom az általános üvegművészeti háttér rajzával vagy a szorosan vett magyar üvegművészet történeti előzményeivel.

Munkám gerince azonban a II. rész közepétől az V. részig terjed és a tárgyalás részletességének léptékében is eltér a háttér rajzától.

Bár opponenseim nem kifogásolják határozottan, mégis a koncepcióhoz tartozónak vélem és néhány szóval foglalkoznom kell a periodizációs kérdéssel is. A III. résznek, amely a XVI. század közepétől egészen a XIX. század kezdetéig terjedő két és fél évszázadot, az egész reneszánsz, barokk és későbarokk kort foglalja magában, az „üvegművészetünk virágkora” címet adtam, az opponensi vélemények ismeretében úgy látom, ez az elnevezésem félreértésekre adhat okot. Ez a hosszú időszak – továbbra is szilárdan vallom – a magyar üvegművészet fejlődésének eddigi vitathatatlanul legmagasabb tetőződését foglalja magában. Kétségtelen azonban, hogy ez a virágzás nem tartott az egész korszakon át, hanem zömével annak első felére, pontosabban a XVII. századra esett. Ma még az anyag nem olyan differenciált, hogy a jelenlegi III. részt két fejezetre, egy XVI–XVII. századi és egy XVIII. századira bontani indokolt és lehetséges lenne, de remélem, hogy a későbbi munka során a műtárgyak egyre precízebbé váló időrendi lokalizálása és az adatanyag bővülése ezt is megengedi majd. Addig pedig gondolkodni kell egy megfelelőbb elnevezésen, ami a félreérthetőséget kiküszöböli. Egyértelművé kell tennem azt, hogy a III. rész magába foglalja ugyan a fejlődés tetőpontját, de ez a tetőzés nem töltötte ki az egész hosszú időszakot. Az elnevezésektől és periodizációs problémáktól eltekintve, úgy vélem, a XVII. század folyamán bekövetkezett tetőzést megfelelően indokolom és előidéző okait is igyek-

szem megvilágítani. Alátámasztom álláspontomat a kiemelkedő értékű magyar származású darabok egész sorozatainak ismertetésével és részletes elemzésével. Hogy csak a legkiválóbbakat említsen, a Magyar Nemzeti Múzeum Andrássy címeres palackja, a Nyáry Jenő- és Sigerus Emil-féle gyűjtemények zománccépes üvegei, krompachi Holló Zsigmond palackja 1666-ból, az Iparművészeti Múzeum nagy ballusztéres szárú serlege magyar várak közszerű képmásaival, a Rákóczi-Luzsánszky kupa, amelynek magyar származását opponensem is valószínűnek tartja, Mikes Mihály és Bethlen Drusian picetokba való palackja, a színes, különösen a kék üvegek nagyszerű sorozatainak a 1615-ös évszámú besztarcebányai eredetű habán hatást mutató korsótól a nagyszerű aranybarna és sárga felvidéki üvegekig és végül az opál üvegektől az írásos folytatott mustrával díszített, véleményem szerint zömmel Erdélyhez köthető üvegek meglepően nagyszámú sorozatáig bizonyító erejük.

A XVII. századi virágzást mutatják az okleveles emlékek is, amelyek tanúsága szerint ebben a korban a működő huták száma felülmúlta a százat, és ezek termékeikkel a legmagasabb igények kielégítésére is vállalkoztak. Kétségtelen, hogy a XVIII. század fordulójára a lassú hanyatlás már érezhető. A cseh — német közszerű, csiszolt, kristálystílusú üveg térhódítása valóban lassú s ezáltal üvegművességünk európai értelemben vett korától mindinkább elmarad. A régi velencei módon fűvott üveg művészetének mindinkább anakronisztikus továbbélése azonban, úgy érzem, még a XVIII. század derekán a régi fényt visszaidéző teljesítményekre is képes.

Ezek után rátekerék a koncepció egészét már nem érintő részletkérdésekre.

A somogyvári serleg jellegzetes késő gótikus formája pontosan beleilleszthető a XV. századi velencei üvegserlegek formarendjébe. Ezek a formák a velencei üveg-művészetben az ötvösséggel a legszorosabb kapcsolatot mutatják s csak később alakulnak az üveganyag sajátos karakterének megfelelően s nyerne önálló életet. Robert Schmidt a korai velencei üvegek tipológiájával foglalkozva mondja: „Die Anlehnung der Gläserformen an die der gleichzeitigen Goldschmiedewerke beweist, dass diese Formen die frühesten, noch unselbständigen Kunstformen des Glases waren, dass ein eigener Stil für das Glas noch nicht gefunden war — etwa analog der Entwicklung der europäischen Porzellanformen im 18. Jahrh., die sich ebenfalls zuerst vielfach an Vorbilder aus Edelmetall hielten, bis ein der technischen Bedingungen und ästhetischen Besonderheiten des Porzellans adäquater Stil gefunden wurde.”

A legkorábbi darabokat a kontúrok merev vonalvezetése, a kupa és talp csatlakozásának megoldatlansága jellemzi, később ez a merevség mindinkább feloldódik, a XVI. század fordulójára pedig a nodus is közbeiktatódik, tovább gazdagítva a serlegforma fejlődését. Példák bőven maradtak ránk, örömmel teszek tehát eleget a felsorolásukra irányuló kívánságnak: zömmel Itáliában, elsősorban Bolognában és Firenzében, több angol gyűjteményben, mindenek előtt a Victoria and Albert Museumban és a British Museumban, végül a berlini Iparművészeti Múzeumban találhatók. Egy részük teljesen díszítetlen — illetve felszínük csak a lefelé elvékonyodó bordákkal tagozott. Ilyet illusztrált Robert Schmidt Berlinből műve 36 képtábláján, a hozzátartozó tiszta fém-műves hatású bordázott kancsóval és egy valamivel későbbi, már nudussal ellátott másik serleggel együtt. Ugyancsak Berlinben az Iparművészeti Múzeumban őriztek egy hasonlóan bordázott tálat achát üvegből. (R. Schmidt, 46. tábla.) Egy tökéletesen analóg formát pedig millefiori üvegből R. Schmidt az 50. táblán illusztrál.

A firenzei Bargello egy sötét kobalddék üvegserlege szintén közeli formai rokonságot tart a somogyvári lelettel. Ennél a bordák azonban hiányoznak, hogy ne zavarják meg a Justitia diadalmenetét ábrázoló színes zománccépes képet, amely a cuppa egész palástját körülöleli. A darabot datáló évszám 1475, tehát meglehetősen korai. Még korábbi a bolognai Museo Civico

1465-ös évszámú kissé eltérő formájú, bordázott cuppájú kék serlege a szent család menekülését ábrázoló zománc képpel. A Victoria and Albert és British múzeumok e csoportba tartozó számos korai velencei üvegét 1964-ben személyesen tanulmányozhattam. R. J. Charlesonnak, a Victoria Múzeum kerámiai osztálya vezetőjének — aki jelenleg a korai velencei formák tipológizálásával foglalkozik, — véleménye szerint a legkorábbi példányok még a XV. század közepe előtt készülhettek. Mihailik Sándor tanulmányait a Kreml magyar kupájáról és analógiáiról ismertem, de sajnos nem használtam fel olyan mértékben, ahogyan lehetett volna. Most, hogy ismét áttanulmányoztam azt, gondolatok egész sorát keltette életre bennem, nemcsak a somogyvári serleg vonatkozásában, hanem általában a magyar üveg- és ötvösművészet kapcsolatait illetően is. Az irodalom összeállításából csupán tévedésből maradt ki.

Ami a somogyvári serleg magyar eredetének bizonyítását illeti, erős velencei stílusjegyzése, anyagi és technikai jegyei miatt továbbra is úgy vélem, nem sok reménnyel kecsegtet. Egyedül a kémiai mikroanalízistől várhatnánk talán megoldást. Ha ugyanis a serleg túlnyomó részben kálium tartalmú üvegnek bizonyulna ez magyar eredetét valószínűsíthetné. A lagúnák városában, mint általában a tenger mellékén ugyanis nátron — a kontinensen pedig a bükkerdők közepette káli-üveg készült. Az analízis azonban sajnos nagyon nehéz, különösen olyan esetekben, amikor a műdarab sérthetlensége elsődleges követelmény.

Andrea de Georgio de Ongaria XV. századi velencei üveg-műves kérdésére vonatkozóan, úgy érzem, elég körültekintően igyekeztem eljárni. Ismertem ugyanis Divald idevonatkozó adatát és ismertek voltak előttem Barátosi Mircse János akadémiai oklevélmásolatai is, de sajnos a kérdéses példány ezek közül már több mint tíz éve hiányzik. Jelenlegi hollétére vonatkozóan semmi adat nincs. Talán 1945-ben semmisült meg, talán éppen Divald vette ki, nem adott őrzéget, és most az okmány lappang valahol. Két vélemény állt tehát most szemben egymással. Óvári Lipóté, aki regestáinak készítésekor az okmányt „Egy Velencében letelepült magyar származású üveggyáros, Andreas de Georgio de Ongaria végrendeleté”-nek értelmezte és Divald, aki ezt a Velencébe szakadt magyart „György fia András kristályvész”-nek tartja. A döntő tanú, maga az okmány azonban hiányzik, illetve a velencei archivumból volna talán csak eredetiben kibányászható. Az a tény, hogy az oklevél Andreas de Georgiót „cristellarius”-nak mondja — véleményem szerint a kérdést nem dönti megnyugtatóan el. A cristallum ugyanis a XV. században nem csupán a kvarc kristályos változatát, az értékes féláragyvet, hanem a teljesen szintelen átlátszó üveget is jelentette. Az üveg színtelenítésére irányuló és Velencében évszázadok óta folyó kísérletek éppen a XV. század derekára értek be és tették lehetővé a hegyi kristállyal versenyezni képes kristálytisztító üveg előállítását. Ezt nevezték a velenceiek „cristallo”-nak. Robert Schmidt írja az üvegre vonatkozó, sok tekintetben alapvető művében: „Dieses — in bewussten Gegensatz zum unentfärbten Walglas und wegen seiner relativen Ähnlichkeit mit dem Bergkristall — »Cristallo« genannte Glas war die vielbewunderte Haupterrungenschaft der venezianischen Glashütten.” (R. Schmidt, 66.)

„Kristály”-nak nevezték a szintelen üveget már a XV. századi magyar források is. Még inkább elterjedt ez a szóhasználat a XVI. és XVII. századokban. Idézek e szóhasználatra Balogh Jolán legújabb kiadványából néhány korai okleveles példát. Egervári László horvát bánnak egervári tárházában levő ingóságairól 1490-ben felvett leltár a következő üvegtárgyakat sorolja többek között fel: „Cuppa de cristallo žmalczos . . . vitrum magnum de cristallo distinctum — cuppe vitree de cristallo VI.” (Orsz. Levéltár. Dl. 26.048.) Ugyancsak Egervárban 1498. szept. 13-án felvett jegyzékben pedig a következő üvegtárgyak szerepelnek: „vitrum magnum de cristallo distinctum . . . kupe de cristallo, XI. amfora de cristallo. (Orsz. Levéltár Dl. 26.076.) Thuz Osvát zágrábi püspök 1499. ápr. 15-én Csázmán kelt végrendele-

tében II. Ulászlónak hagyja „amphoram cristallinam cum smalz et argento cum circumferenciis ornatam.” (Tkalčić I. B. Mon. hist. lib. reg. Civitatis Zagrabiae. II. Zagrabiae. 1894. P. 518.) Úgy vélem, hogy a fenti idézetek meggyőzően bizonyítják a szóhasználatot, bár Calepinus, Bartol, du Cange, ahol a kérdésnek utána néztem, sem cáfolatát, sem további alátámasztását nem adták állításomnak.

Kétségtelen, hogy az üveg, ez a mesterségesen összeolvasztott műanyag és a hegyi kristály előállításukat, illetve keletkezésüket tekintve alapvetően különböznek, a kristálytisztá üveg megmunkálása azonban tökéletesen megegyezik a hegyi kristály vagy egyéb féldrágakövek köszörülésével, illetve vésésével, faragásával már e korai időkben, de későbbben is. A „cristalarius” tehát jelenthetett drágakő köszörűst, de talán üvegművest is, sőt e két mesterség egy személyben is egyesülhetett, amint erre a XVI. századtól kezdve számos példát találunk. El kell ismernem, hogy a kristályfeszület, amelyet Andreas de Georgio a templomnak hagyományozott, minden bizonnyal hegyi kristályból készült. Ilyesmit üvegből nem nagyon vésnek. De ez nem zárja ki azt, hogy ő üvegbe is köszörült egyidejűleg, mint ahogy még az sem bizonyítható megnyugtatóan, hogy a feszületet szükségszerűen neki kellett készíteni. Mindezekre talán az oklevél tudna világos választ adni, amíg azonban annak tartalmát nem ismerjük, ez érdekes és rendkívül korai adatot nem törölném munkámból.

Belátom azonban az opponensi vélemény alapján, hogy a kétségtelenül fennálló bizonytalanságokra a szövegben utalnom kell.

A Stourbridge-ben működött 1566-os magyar alapítású üveghutát illető aggályai Mihalik Sándornak jogosak. Amikor 1964-ben módom nyílt egy angliai tanulmányutat tenni, egyik fő célkitűzésemnek tekintettem e kérdés tisztázását. Hosszas beszélgetést folytattam R. I. Charlestonnal, a Victoria and Albert Museum kerámiai osztályának vezetőjével és A. E. A. Wernerrel, a British Museum laboratóriumának főnökével — mindkettő jeles kutatója az üveg történetének —, de sajnos az eddigi nyomokon és a külföldi szakirodalom rövid utalásain alapuló sejtéseimet nem sikerült tisztáznom és szilárdabb alapokra helyeznem. Mivel a kérdést azonban csak mint feltételezést szerepeltettem, úgy véltem, a további kutatások befejezéséig ebben a formájában meghagyhatom a szövegben.

A besztecebányai serleg származására vonatkozólag, úgy vélem, megfelelő elővigyázatossággal éltem, mert a következőket írtam róla: „egy állítólag besztecebányai eredetű serleg függélyes bordázással”. Valóban igaz, hogy a származás meghatározásánál a kereskedők, előző tulajdonosok provenienciára vonatkozó közléseit a legnagyobb óvatossággal kell fogadnunk. Én munkámban mindössze három tárggyal kapcsolatban tá-

maszkodtam ilyen természetű közlésekre. Ezek közül kettő szépen vésett klasszicista pohár, amelyek általam jól ismert felvidéki családok birtokában voltak, a rajtuk található monogramok pontosan meghatározható személyekhez — Okolicsányi Pálhoz és az Édeskúthy család egy férfi tagjához kapcsolhatók. Anyaguk, technikájuk és díszítményeik pedig ez adatokkal teljesen egybehangzó. A besztecebányai serleg esetében is gondosan mérlegeltem az adatközlők — ez esetben nem kereskedők — szavahihetőségét. A darabot egyébként kitűnő illusztrációban is közöltem, sajnos azonban az illusztrációra való utalás a szövegből technikai okokból kimaradt, s ez teljesen jogos alapot adott opponensemnek a megjegyzésre. A jegyzetben említett 1945-ös évben — amikor a műkereskedelemben felbukkant — megvettem, és azóta az gyűjteményem egyik szép darabja.

Bármikor tanulmányozható, vizsgálata meggyőző arról, hogy hamisítványról nem lehet szó. Anyagi tulajdonságai, stílusjegyei helynek és időnek megfelelnek. Mérlegelve az előadottakat, úgy vélem, hogy e darabra vonatkozó részt meghagyhatom munkámban. A szöveget ellenben a megfelelő utalásokkal ki kell egészítenem.

Az Iparművészeti Múzeum török — magyar lovas párviadalát ábrázoló hatalmas kupájának esetében opponensem útmutatása szerint megvizsgálom majd a fegyverzet és ruházat jellegzetességeit, de remélem, hogy az eredmény eredeti attribúálásomat támasztja alá. Meggyőződésem ez esetben ugyanis az is megerősíti, hogy a zománcfestésű ábrázolás rendkívül részletező, technikailag feltétlen biztonságú gyakorlata idegen az opák zománcfestés magyarországi kezdeteinek emlékeitől, így többek között a feketekúti üvegserlegtől is. Ez utóbbiakon ugyanis mindig megtaláljuk az új technikával és stílussal ismerkedő kéz néha szinte jóleső ügyetlenségeit, a felfogás friss, üde naivságát és túlságos részletezéstől idegenkedő sommázó előadásmódot.

Megköszönöm opponenseimnek, hogy figyelmeztettek Ponori Thewrewk József „Hunyadi Székely Mátyás serlege Ráczaalmason” című 1855-ben megjelent hallatlanul ritka könyvkuriozumára. A hiányt pótolom.

Befejezésül ismételten őszinte hálával fordulok opponenseim felé, akik, úgy érzem, önzetlen munkájukkal hozzásegítettek ahhoz, hogy biztosabb alapokon tudjak tovább dolgozni ez erősen körülhatárolt, de számomra rendkívül kedves és érdekes területen.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Borsos Bélának a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatot adja meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1967. március 1-ii hatállyal Borsos Bélát a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

VOIT PÁL „EGER MŰVÉSZETFÖLDRAJZA ÉS A KÖZÉP-EURÓPAI BAROKK”

című kandidátusi értekezésének vitája, 1967. február 14-én a Magyar Tudományos Akadémián

GARAS KLÁRA OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Voit Pál disszertációja, „Eger művészeti földrajza és a közép-európai barokk” gazdag tartalmú, de módszerben is értékes, érdekes munka. A szerző kísérletet, s számos vonatkozásban bátran mondhatjuk, eredményes kísérletet tesz arra, hogy a topográfiai kutató és feldolgozó munkát szilárd történeti alapra építse s a művészeti sajátosságokat és törekvéseket bizonyos adott tájegységre vonatkozóan a történeti-földrajzi összefüggésekben vizsgálja. A mozgást, a stílustörekvések útját vázolja föl, egyfelől nyomon követve az európai áramlatok terjedését a forrásoktól a közvetítő állomásokon keresztül a művészeti központként kialakuló Egerig. Másfelől bemutatja a stílusmozgások további alakulását hazai területen, közelebből a barokk Eger művészetének kisugárzását, formáló hatását a környezetre. Az építészeti tervek felhasználásának, a megrendelők megbízásainak, a munkamódszereknek, a mesterek családi és műhelykapcsolatainak elmélyült vizsgálata tanulságos és pontos összkép felrajzolását teszi lehetővé, e szó legkonkrétabb értelmében, térképek alakjában is. Természetesen ezek a vizsgálódások elengedhetetlenül magukkal hozzák a tényleges társadalmi helyzet, a művészeti munka társadalmi, gazdasági feltételeinek közelebbi elemzését. Az ilyen vonatkozású fejezetek, mint pl. Barkóczy püspök és a helyi mesterek viszonyának taglalása stb. a kötet legérdekesebb fejezeteihez tartoznak. E részletekből is kitűnik, hogy a művészeti földrajznak jelölt módszer nem öncél Voitnál, hanem eszköz a korszerű követelmények, a materialista történetírás szolgálatában, mint írja „...korszerű tartalommal megtöltve a módszer a materialista művészettudomány nélkülözhetetlen eszközévé kell váljék” (173). Nyilvánvalóan nem egyedül boldogító, s talán nem is egészen precízen kidolgozott eszköz, de a megoldásnak egy sokat ígérő és differenciáltan alkalmazható módja.

Voit Pál munkájának egyik legnagyobb érdeme s különös erőssége a páratlanul gazdag archívális megalapozottság, a vonatkozó levéltári anyagnak, dokumentumoknak, tervrajzoknak stb. bőséges feltárása és alkalmazása. A legkisebb részletre is kiterjedő, elfogulatlan és alapos levéltári feltárás, ezt minden alkalommal hangsúlyoznunk kell, a magyar művészettörténet jelen helyzetében sarkalatos probléma, olyan alapfeltétel, mely soha és semmi körülmények közt sem hagyható csak legkisebb mértékben is figyelmen kívül. Éppen Voit munkája, s néhány lényegbevágó kérdés, pl. a Fellner-probléma felbukkanása mutatja, hogy ebben a vonatkozásban még rengeteg és mulasztathatatlán a tennivaló. Nem elégedhetünk meg, mint az pl. a harmincas években történt még oly tetszetős elméletek gyártásával sem, ha azokat a futóhomoknál is lazább talajra építjük. A hosszú idő óta meggyökeresedett s szinte már polgárjogot nyert feltevéseket egytől egyig a konkrét levéltári anyaggal kell szembesítenünk, mégha elképzeléseinket ezért olykor alapjaiban meg kell változtatnunk.

E két döntő mozzanatból, a levéltári anyag alapvető fontosságának felismeréséből és a fentiekben vázolt módszertani kísérletből következik az a bizonyos mértékig talán hibának felróható, de az adott körülmények közt nagyon is érthető tény, hogy a szerző szinte túlságosan

belemegy a részletekbe, s a tárgyalás során olyan részleteket is taglal, melyek esetleg jegyzetbe, exkurzusba kíváncsoznának. Innen következik a disszertáció bizonyos zsúfoltsága, a szöveg olykori egyenetlensége, szerkezeti labilitása. Gyakori az ismétlés, a mellékes mozzanatoknak a lényeggel csaknem egyképpen bőséges taglalása. Ennek eredményeképpen a mintegy 440 oldalnyi szövegben a súlypontok nem mindenütt jutnak érvényre. Kitűnik ez az aránytalanság abból is, hogy a jegyzetek zöme pusztán bibliográfiai vagy levéltári helyközlés, holott a szövegben felsorakoztatott részletmegjegyzések, kiegészítések alkalmasabban szerepelhetnének a jegyzetanyagban. Gondolok itt pl. olyan részletekre, mint az 57. lapon a XVII. század végi egri háztulajdonosok pusztája névfelsorolása, vagy az egri mesterek pöriratának ismételt, részletes idézése a 151. 165. lapon stb. Szerkesztési bizonytalanságot észlelhetünk a szövegrész és az adattár között is. Sok esetben a szerző részletesen felsorakoztat a szövegben is olyan anyagot, amely azután az adattárban ismét, szinte változtatás nélkül szerepel, s ott szerepel indokoltan.

Ugy érezzük, ha ezektől a fölösleges ismétlésektől, felsorolásoktól, túl hosszú idézetektől a szerző megszabadítaná a szövegrészt, nagyobb súllyal domborodnának ki és világosabban érvényesülnének azok a pompás fejtegetések, amelyekkel Voit egy-egy motívum vándorlását, egy-egy építészeti elgondolás fejlődését kíséri nyomon országról országra, mesterről mesterre. E kitűnő levezetésekkel meggyőző eredményekre jut, számos eddig ki nem aknázott összefüggést ismer fel s jelentős mesterkérdésekre talál választ. Nem lévén az építészet szakembere, nem tudok s nem is akarok itt olyan problémákban elmerülni, mint pl. Franz Anton Pilgram terveinek magyarországi vándorlása és alakulása, a Dientzenhoferek művészetének befolyása pl. az egri trinitárius templomnál, az egri minorita templom stíluseredetének, tervezőjének kérdése. Bármennyire izgalmas pl. a Josef Ignaz Gerl—Fellner Jakab probléma, meg kell itt elégednem avval, hogy Voit okfejtéseit, bizonyító anyagát elhatárolónak találjam, s úgy érzem, a magyarországi késő barokk építészeti egyik legjelentősebb emlékének, az egri liceumnak mesterkérdése döntő fordulathoz érkezett s az eddig elfogadott feltevések gondos újraértékelését s a következtetésekre vonatkozóan beható vizsgálatot tesznek sürgetővé.

Ha részleteiben nem is akarok elmerülni a mesterkérdésekben, az új és sok esetben igen fontos és megalapozott attribúciókban, okvetlenül foglalkoznom kell a disszertáció értékelése során a problémakör elméleti felvetésével, a sokoldalúan és bizonyos értelemben áttörően kibontakoztatott mester és munkamódszerek problematikájával. Különösen az építészgyakorlattal kapcsolatban nyújt a szerző tanulságos összevetéseket, a forrás és emlékanylon mutatva be a barokk építkezések sajátos és bonyolult módozatait. Sikerül megkülönböztetnie és szétválasztania a vállalkozó, tervező, kivitelező, a palér szerepét, sokoldalúan érzékelteti a megrendelő, megbízó fontosságát s különösen pl. Eszterházy Károly püspök esetében elhatároló szerepét a munkák alakításában. Igen érdekes és fontos, amit az építészeti irodák gyakor-

latáról, a delineatio, rajz, valamint plánum, azaz terv viszonylatáról, sajátosságairól elmond. Mindezt a példák gazdag sorával illusztrálja s így hitelesen tárja elénk nemcsak a XVII–XVIII. századi Eger, de általában a korabeli magyarországi építkezések összetett folyamatát. A különböző tényezők szétválasztásával és konkrét elemzésével válik lehetővé sok esetben a mesterkérdések tisztázása. A Voit által alkalmazott módszer helyes eligazodást nyújthat a több évtizeden át folyó, több megrendelő, számos tervező és kivitelező közreműködésével létrejött alkotások meghatározásánál, bemutatásánál. Ennek a módszernek segítségével sikerült pl. a szerzőnek olyan fontos mesterek működését tisztázni, mint az Eger környéki egyházi épületek jelentős részéért felelős, Franz József egri kőművmesteré vagy a Povolni és Zwenger építőmestereké.

Komoly érdeme Voit munkájának, hogy vizsgálatait a művészet minden ágára kiterjeszti, sőt tovább menve, nemcsak a művészettekkel, hanem a művészettel is foglalkozik. Ez a széles alap egy XVII–XVIII. századi magyar város emlékeinek feldolgozásánál okvetlenül indokolt. Az építkezés, kivitelezés, díszítés munkálatai szorosan egybekapcsolódnak, de szervesen egymáshoz fűződnek a különböző feladatokat megoldó mesterek, iparosok, kivitelezők, tervezők is. A munkamódszerek, műhelygyakorlat vizsgálata ebben az összefüggésben is eredményes. Fontos művészeti, iparművészeti kérdések tisztázására kerül sor az egri vármegyeháza kovácsoltvas díszkapuinak, az Egerben letelepedett, würzburgi születésű Fazola Henrik tevékenységének bemutatásánál, vagy a kitting egri szobrászok, képfaragók, asztalosok munkásságának differenciálásánál. A levéltári anyag s a fennmaradt emlékek alapján csaknem minden művészeti és iparágban alkotásokhoz pontosan köthető mestereket tud körülhatárolni s munkásságukat Egerből való kisugárzásán túl is nyomom követi. Érdekes mozzanatokban bontakoznak ki a helyi céhbeli kötöttségek, a művesek és művészek, helyi mesterek és külföldről jöttek összecsapásai. Igen tanulságos pl. a Morvaországból Jászóra s Észterházy püspök hívására Egerbe került szobrász, Halblechner Vencel esete. Az egri liceumban foglalkoztatott kiváló szobrász, aki szakmáját büszkén vallja szabad művészetnek, a városi tanács ellenállása miatt sohasem vétetett fel az egri polgárk sorába. Hiába írta panaszos folyamodványában: „Hiszen én itten Egerben a nemes városnak terhére nem vagyok, sőt inkább mint egy tudós kinstler, ékességére”, a helyi szobrászok, képfaragók szenvedélyesen védtek a maguk előjogait. Voit részletesen bemutatja azt a bonyolult szöveget, mely a különböző kőműves, kőfaragó, szobrász és iparos családokat egymásbáhálózza, az egri művészatyafiság, a Heringek, Wittmannok stb. ismertetése mindenekelőtt azért érdekes, mert tipikus, az ország más városaiban is uralkodó viszonyokat tár elénk. Sajátossága azonban az egri helyzetnek, hogy a városi adottságok mellett döntő súllyal érvényesül az autokrata, püspöki irányítás s a város barokk arculatának kialakításában az egyházi és feudális hatalom nagyvagyoni képviselője, Barkóczy, vagy Észterházy püspök viszi a döntő szerepet. A püspökök által foglalkoztatott élvonalbeli mesterek, az Egerben megvalósított s a nemzetközi barokk legjelesebb alkotásai közé felsorakozó emlékek hatása a helyi viszonyokra, helyi mesterekre természetesen nem maradt el. A nagyobb követelmények, fokozott verseny ösztönöznek hatnak a XVIII. századi Eger egész művészi termelésére.

Az építészetre, kőművesekre és kőfaragókra, szobrászokra és képfaragókra, réz- és ezüstművesekre, sőt még óráskokra vonatkozóan is igen gazdag Voit anyaga. Valamelyest soványabbnak, s éppen a munkamódszerek vizsgálata szempontjából itt-ott hiányosnak érezzük a disszertációnak a festészetre vonatkozó részét. Ez részben érthető, ha meggondoljuk, hogy a barokk Eger művészi termelése a festészet területén sem kvalitásban, sem mennyiségben nem mérhető az építészet vagy akár a szobrászat teljesítményéhez, az Egerben működő külföldi és helyi mesterek művészete között tátongó különbséget a szerző nem tudja világosan érzékelteni s nem alakul ki megnyugtató értékrend pl. az egri liceumban

le létrejött klasszikus alkotások és az Eger környéki falusi templomok piktór-emlékei közt. Ebből a szempontból igen hasznos lenne pl. a bécsi iskolázottságú kiváló freskófestő Kracker János Lukács és a helyi követők, tanítványok művészetének értékelőbb elemzése, a freskófestők és aranyozó-mázoló képirók működésének behatóbb vizsgálata. Éppen a munkamódszerek, a műhelygyakorlat pontosabb felméréséből tűnhet ki, hogy e korokban a figurális festő és architektúrafestő, az ún. quadraturista képzése és munkája határozottan különült. Ezért nem is érthetünk egyet a szerzővel abban, hogy Zach Józsefnek, Kracker segédének és architektúrafestőjének figurális ábrázolásokat (Noszvajon) vagy éppen döntő stílusirányító szerepet tulajdonítsunk pl. a klasszicizmus térhódításában. A Kracker-Maulbertsch szembeállításban vagy éppen Kracker „klasszicista” művészként való beállításában sem érezzük helytállónak a disszertáció felvetéseit. Krackernél sokkal kevésbé érvényesülnek a klasszicista tendenciák, mint az öt húsz évvel túlélő s egészen a század végéig működő, késői Maulbertschnél.

Általában, s ezt úgy gondoljuk, nem hagyhatjuk szó nélkül, vannak bizonyos problémák a disszertáció stílusmeghatározásai, stílusjellemzése körül. Egyes stílusfogalmak olykor pontatlanul, bizonytalanul szerepelnek, a korszakelhatárolás sok esetben tisztázatlan. A barokk, rokokó, klasszicizmus megjelölések alkalmazásában a szerző gyakran ellentmondásokba, sőt olykor elfogadhatatlan általánosításokba keveredik. Carlo Borromini főműve, a római barokk egyik legkiemelkedőbb alkotása, a S. Carlo alle Quattro Fontane kapcsán aligha beszélhetünk a rokokó névjegyről (175. l.), de még Johann Lukas Hildebrandtot is inkább az érett osztrákbarokk, semmint a rokokó mesterének kell tekintenünk. Voit rendszeresen, mind az építészet, mind a szobrászat-festészet vonatkozásában erősen leszűkíti a barokk fogalmat s csak bizonyos részjelenségeket, tendenciákat sorol ebbe a kategóriába. Ebből következnek az olyanfajta, nem megnyugtató jellemzések, mint amilyent pl. Krackerről olvashatunk a 275. lapon: „De itt érte (ti. Egerben) a sugaras felhőket tovaragadó, a színes kelméket egyre lobogtató érzelmi vihar elcsendesedése, a barokk dagályos formalizmusának elapadása is.” Ha azután pedig még az következik, hogy a közép-európai barokkból kiinduló Kracker a természeti formák keresésével „Egerben vált a realizmus és a romantika érzékelő művészévé” (276. l.), világossá válik, hogy Voit a barokk művészetben egyértelműen valóságtól idegen, patetikus, dagályos stílust lát, és csak azt lát. Ezért írhatja pl. Kracker egyik egri művéről, hogy az „még így sem ismétlése a barokk szokványainak: bensőséges és leegyszerűsített, mint maga a természetet, barátságot, bort szerető művész egyénisége.” (292. l.) Sajnos nemcsak itt, más összefüggésben is megelégszik avval, hogy a „barokk szokványairól” beszél, Borromini is pl. a „barokk szokványait” töri át (175. l.), s ezzel e rendkívül összetett és bonyolult stílusfogalom megértését csak nehezíti.

Kétségtelenül igen nehéz, szinte megoldhatatlan feladat egy ennyire nagy területet, szerteágazó anyagot, különböző művészeti ágakat magábafoglaló munkában következetesen és pontosan végigvinni a stíluselhatárolást, periodizációt. Annál is inkább, mert a fejlődés szakaszai építészetre és festészetre, vonatkozóan, vagy éppen Bécs és Heves megye viszonylatában nehezen hozhatók egy nevezőre. Azonban bizonyos finomítás, szerkezeti szigorítás, a fogalmazás helyenkénti egyszerűsítése, úgy gondoljuk sokat segíthetne, s okvetlenül előnyös lenne a disszertáció végső formába rögzítésénél. Hasznos lenne pl. az egyes esetekben túlságosan is széttagolt fejezetek szervesebb összevonása (l. A minorita templom művészi eredete c. fejezetet a 192. lapon a konklúzió nélkül stb.) s az olykor túlságosan romantikus fejezetcímek helyett a tartalmat pontosabban követő címek alkalmazása. „A csonka remekmű”, „A láthatatlan mester”, „Mindenütt egri harang szól”, „Kegyes püspök”, „Kegyetlen földesúr” címek váltakoznak olyan józan és egyszerű megjelölésekkel, mint „Franz József püspöki építőmester”, „Az egri liceum építészei”, „Szob-

rászok, kőfaragók, márványosok". Az áttekintést megnehezíti, hogy a fejezetekre osztás nem egységes szempontok szerint történt: az egyik fejezet valamely művészeti ágról, a másik egy bizonyos mester munkásságáról, a következő egy emlékenek egyes részeitől, szől, az egyik mestereket, a másik egy-egy építészeti folyamatot stb. foglal egybe. Gyakori így természetesen az átfedés az időbeli következetlenség.

A szerkezeti egyszerűsítéssel, egységesítéssel egyidőben kívánatos lenne a fogalmazásbeli egyszerűsítés, talán rövidítés is. A szerzőt olykor elragadja tolla s túlságosan körülményesen magyarázza azt, ami egyszerűen szólva, magától értetődően világos lenne: Csak egy példa: „Bár a művészek letelepüléséhez és összeforrásához az országos hírű építkezések forró fókuszát mesterségesen kellett megteremteni, ez a kísérlet sohasem lett volna eredményes, ha ugyanakkor Közép-Európa és benne Magyarország más tájain nem mutatkoznak olyan pangási jelek is, amelyek mestereink számára végleges fészek-rakásra adtak jelet.” (434. l.).

Az opponensi vélemény természetesen elsősorban az érdembeni szöveggel, az első kötetben lefektetett történeti összefoglalással kell hogy foglalkozzék. Ezen túlmenően azonban úgy gondoljuk, néhány mondatban a második kötethez, az adattárhoz is kell észrevételt fűznünk. Ez a vaskos kötet foglalja magába ábécé sorrendben az Egerben működő, Egerben megfordult mesterek teljes jegyzékét, életkörülményeik ismertetését, műveik felsorolását. A páratlanul gazdag, rendkívül értékes adatanyaggal kapcsolatban csupán néhány mozzanatra szeretnők felhívni a figyelmet. A szerző művé-

szeket és mesterembereket egyaránt felvett ebbe a jegyzékbe, ami okvetlenül helyes, amennyiben csak legtávolabbi is közülük van a barokk Eger művészetéhez, iparművészetéhez. Igaz, hogy nem értjük, mit keresnek ebben az összefüggésben pl. a kékfestők, de nagyobb baj ennél, hogy az arányok teljesen elmosódnak, s a művészi súly, jelentőség semmiképpen sem érzéklődik az adattárban. További probléma, hogy a szerző az életrajzi adatok közé a legtöbb esetben csak az egri vonatkozásúakat veszi fel s homályban hagy az előzmények, a mesterek további munkássága felől. Ezt a módszert — amit indokolna, hogy a munkát, mint mondja, nem lexikonnak, hanem forráskiadványnak szánta, — azonban nem következetesen alkalmazza, számos esetben (pl. Rosier Antalnál, 447. l.) közli az általános életrajzi adatokat, előzményeket. E kétféle módszer bizonyos mértékig megzavarja a helyes tájékozódást és hiányérzetet ébreszt. Végezetül szeretném még az adattár kapcsán megemlíteni, hogy a disszertációhoz okvetlenül kívánatos lenne a felhasznált bibliográfia részletes közlése. Ilyen nagy történeti, művészeti anyag feldolgozásánál ez elengedhetetlennek látszik, s aligha elégedhetünk meg a bibliográfiai rövidítések jegyzékével.

Összefoglalóan: Voit Pál disszertációja szilárd alapokon nyugvó gazdag anyagfeltárása, széles perspektívát nyújtó módszertani újításai, a levéltári kutatásokra épített fontos következtetései, valamint a történeti-művészeti összefüggések elmélyült elemzése révén a magyar művészettörténeti irodalomnak komoly nyeresége. Mindezek alapján melegen javasolom a jelölt részére a kandidátusi fokozat megadását.

ENTZ GÉZA OPPONENSI VÉLEMÉNYE

A magyarországi barokk művészet kutatása és feldolgozása során talán egyik akkori központ sem kapott eddig akkora figyelmet, mint Eger. A két világháború között Szencsányi Miklós és Kapossy János munkásságát kell elsősorban kiemelni. Mindkét művészettörténeti író bőségesen felhasználta a levéltári adatokat, amelyek ez esetben valóban nagy mennyiségben álltak rendelkezésre és igen sokrétűen világították meg Eger XVIII. századi művészeti tevékenységét. Nem kétséges, hogy az idézett és más feldolgozások a maguk idejében úttörő szerepet játszottak és megbízható alapot vetettek a hasonló célzatú eljövendő tevékenységnek. Az előttünk levő kandidátusi értekezés is számos alkalommal támaszkodik az elődök eredményeire és merít belőlük. Végigtanulmányozván a hatalmas kéziratot mégis az a meggyőződés alakul ki az olvasóban, hogy az eddig ismert mögött egy eddig csak sejtett új világ tárul fel. Mindenekelőtt rengeteg ismeretlen adat bukkant fel a módszeres levéltári kutatás nyomán. Az Egri Állami Levéltár valóban ontotta a helyi művészet fejlődését azok apró részleteiig megvilágító, értelmező anyagot. Ez az önmagában is értékes, nagy kiterjedésű ismerettömeg azonban a feldolgozás során sok friss megfigyelésre, sok összefüggés felderítésére nyújtott lehetőséget. Ezt a szerző alaposan, éles szemmel és éles ítéllettel ki is aknázza s ezáltal szinte életközelségbe hozza Eger három évszázadát, főként az 1700-as éveket, amelyek a város arculatát oly döntően és hazánkban egyedülállóan meghatározták. De Egert nemcsak önmagában, hanem a hazai, sőt közép-európai távlatokban is vizsgálja s e szélesebb keretek között is kijelöli helyét. Így a város művészeti fejlődése, művelődési értéke a közeli és távolabbi összefüggések hálózatába kapcsolódik s a legkülönbözőbb áramlások sodrában mind fényesebbé, mélyebb csillóságúvá csiszolódik. A pontos aprómunka elengedhetetlen kelléke minden kutatásnak, feldolgozásnak, de csupán eszköz arra, hogy a történeti, művészeti és emberi összvetővők nagy szövedékében eligazodhassunk és megláttassuk a fő mozgató erőket, a mozgás főirányait. Az értekezés e módszer következetes és egyúttal könnyed, hajlékony alkalmazásának kiváló eredményekhez vezető példája.

A vizsgálódás térbeli távlatainak kiterjesztése vezet a címben is kifejezésre jutó művészeti földrajzzal jellemzett szemléletmódhoz. E ponton azonnal hangsúlyoznom kell, hogy a szerző a földrajzot is történelmi értelemben fogja fel és juttatja kifejezésre. Nem arról van tehát szó, hogy a földrajzi egymásmellettiességnek tulajdonítana döntő szerepet, hanem arról, hogy a művészet földrajzi útját is a történeti összefüggések, az emberi élet és művelődés ezerarcú sarjadása, áramlása határozza meg. Így magyarázható, hogy a bécsi barokk nagyon sokszor nem közvetlenül, a legrövidebb földrajzi úton éri el Egert, hanem cseh és morva földön átvezető kerülővel. A művészeti megoldások, irányzatok térbeli szétterjedése tehát nem választható el az adott korszak történeti viszonylataitól. Ilyen értelemben kapunk a földrajztól jelentős segítséget és megbízható magyarázatot történeti módszerünk további fejlesztésére, finomítására.

De a szerző a térbelin túl az időbeli távlatokról sem feledkezik meg. Főfigyelmét természetesen a barokk XVIII. századnak szenteli, de az előzményekre és következményekre egyaránt rámutat. Különösen értékesnek tartom a XVI–XVII. századi Eger művészeti jellemzését. Az adatok nyomán kirajzolódik a reneszánsz Eger élete, azé a korszaké, amely a török hódoltsággal esik egybe, amelyről szinte azt hittük: semmi kultúrát nem jelentett, a megszállás mindent megfojtott. Eger művészeti arculata a XVI. század második felében sem homályosodik el, a Mátyás-kori hagyományok folytatódnak, terebélyesednek. Az írott források gazdagsága megengedi még a korabeli városkép vázlatos, néhol részletekbe menő rekonstrukcióját is. Eger is bizonyítja Buda tanulmányát: a felszabadító háborúk után megtépázva bár, megvolt még a középkori és reneszánsz város formái és tartalmi lényege, sőt szerkezete mintegy láthatatlanul megszabta a maradványokat kímélet nélkül eltakarító új városfejlődést is. A vitézi és polgári élet oly jellegzetes keveredését mutató egri késő reneszánsznak ez első ízben megrajzolt képe mintául szolgálhat a kutatásnak s egyszermind biztatást adhat más városaink egykorú kultúrája felelevenítéséhez. Az egri barokk tehát gazdagabb, sokrétűbb hagyományokra tekint

vissza, mint azt első pillanatban hinnők. De a XVIII. század szinte elemi erővel feltörő virágzása az utána következő korszak számára is irányt, mégpedig elhatározó érvényű irányt mutatott. A XVIII. század második felében egyre határozottabban kibontakozó klasszicizmusra törekvő egyik fő központja éppen Eger volt, amelynek művészete, ha helyi erejében meg is tört, a XIX. század első fele hazai klasszicizmusának egyik fontos hazai gyökerévé válhatott.

Megjáván a térbeli és időbeli távlatok széles körű kitekintést nyújtó útjait, térjünk rá az értekezés tulajdonképpeni tárgyára, mondanivalójának lényegére: Eger barokk művészetére. Kezdetét a török iga megszűnése, utolsó kicsengéseit pedig Pyrker érsek kormányzása lépése jelzi. A szinte másfél évszázad addig is elég behatóan ismert művészi természetét az eddigi kutatás leginkább a megrendelő és a mű oldaláról közelítette meg. Vöit Pál a művészek és mesterek, tehát az alkotók felől nyúl a kérdéshez, s ezáltal a feldolgozás nemcsak új nézőpontokkal gazdagodik, hanem igen lényeges új eredményekre is vezet. Az értekezéshez tartozó adattár mintegy 2500 művészt és mestert sorol fel. A legtöbbről a bőseges adatok szűkebb-tágabb kép megrajzolását is lehetővé teszik. Sőt akadnak nem is kis számmal olyanok, akikről egész kis monográfia kerekedik ki. Ezek közül nem egy eddig teljesen ismeretlen vagy csak alig ismert volt. Ha tekintetbe vesszük azt, hogy a szerző majdnem mindig eddig ismeretlen adatokra támaszkodik, akkor világos, hogy itt nem egyszerű névsorról van szó. A művészek és mesterek egész sora ismeretlenségből emelkedik elénk, s mögöttük több-kevesebb biztonsággal sorakoznak műveik is. A csodálatosan gazdag egeri levéltár és a nagyrészt megmaradt alkotások tanúsága egymással legtöbb esetben összeköthető. A kismesterek mellett országos jelentőségű művészarcok bukkanak fel, akik Egeren kívül még számos, gyakran igen távoli helyen is működnek. Sok közülük idegen származású, de az itt adódó történeti, művészeti és emberi körülmények egrivé teszik őket. Giovanni Battista Carlone, Francz József, Kracker Lukács János, Steinhauser Antal, Povolni János joggal tarthatók egeri működésük alapján egrieknek. Mögöttük asztalosok, ácsok, lakatosok, kőfaragók, kőművesek nagy gárdája áll, akik a céheken belül vagy kívül minden felmerülő művészi igényt ki tudnak elégíteni. Már a század közepétől a püspöki és káptalani birtokokon keresztül Egerből minden égtáj felé kiterjesztik működésüket. Másrészt közelebbi és távolabbi vidékekről is magához vonzza a város a legkülönbözőbb mesterműveket. Azok a rendkívül érdekes térképek, amelyek oly szemléletesen tesznek bizonyosságot a művészek vándorlásáról és megbízatásaik szétágazásáról, meggyőzően mutatják, hogy Eger valóban művészeti központ ez időben, amely egyszerre vonz és terjeszt. A 2500 mesternévből legfeljebb két-háromszáz akad, aki a vizsgált főkorszak előtt vagy után működött. A szoban forgó másfél századból tehát a 2000-ét meghaladják a rendszeren művekkel is jellemezhető XVIII. századi művészi alkotók. A század második felében egyre nő a már meggyökeresedett vagy teljesen helyiinek számító mesterek száma. Származás szerint a legtöbb természetesen német, illetve osztrák. Csehek és morvák is akadnak. Feltűnő azonban egyrészt a magyar nevek fokozatos térhódítása, másrészt az olaszok állandó szereplése. Az északi olasz nyelvet illet az egész XVIII. század folyamán igen jelentős erővel van képviselve. Gondoljunk csak Giovanni Battista Carbonéra, aki a XVIII. század első felének legjelentősebb egri építészé vagy a század vége és fordulójára finom érzékű kőszobrászaira: az Adamiakra. A felső-italiai művészek e jelentős tevékenysége a XVIII. században annál feltűnőbb, mivel e korszak barokk művészete erős osztrák befolyás alatt áll. Az a körülmény, hogy az ausztriai és cseh-morvaországi művészet hatása alatt virágzó magyarországi barokk évszázada sem nélkülözte Itália részvételét, igen jellemző hazai viszonyainkra s nyilván az olasz művészettel évszázados múltra visszatekintő kapcsolatainkkal és a sajátos magyar ízléssel is magyarázható, mely belső rokonságban áll a mediterráneummal. Hiszen művészetünk XI. századi kialakul-

lása óta erős szálakkal fonódunk Észak-Itáliához és a románkori után főként a reneszánsz évszázadaiban tettünk tanúságot az itáliai művészet mellett. Nem kétséges, hogy a XVIII. század Rómában tanult magyar főpapjai a klasszikus ízlést onnan hozták magukkal. De a megrendelőkön túl — mint Eger példáján látjuk — maguk a művészek és mesterek e Felső-Itáliából származó csoportja is hozzájárulhatott a magyarországi barokk művészet klasszicizmus felé hajló késői korszakának nálunk annyira jellegzetes kialakulásához. E helyen rá kell mutatnom még arra a véleményem szerint szerencsés megoldásra, amelyet a szerző a művészek és mesterek adatainak teljesen különálló szerepeltetésével választott. A szöveg így valóban a lényeges fejlődést és összefüggéseket rajzolhatta meg s nem terhelődött meg a levéltári utalások vagy jegyzetek sűrű tömegével. E módszer ilyen esetekben valóban ajánlható és helyeselhet. Mivel a szoros értelemben vett értekezés így a mesterek tevékenységének aprólékos körülményeitől mentessé válhatott, bő teret lehetett biztosítani a művészi élet szervezésének s e szervezet működésének megvilágítására.

Ez lényegében és részleteiben is még feudális jellegű. A megrendelő még mindig döntő a művészi alkotás létrejöttében. Ő biztosítja a szükséges gazdasági feltételeket és főként ő szabja meg sokszor még formai szempontból is a szobor, festmény vagy épület legfőbb vonásait. Eszterházy Károly egri püspök e tekintetben szinte klasszikus példának számít. A művész és mesterember között még a XVIII. században sem vonhatunk éles határt. A céhek még változatlanul a maguk zárközött keretei között élnek és feltétlenül örökdenek kiváltságaikon. A jobbágymunka főként az építkezések esetében ugyancsak fontos szerepet visz. E kifejezetten feudális jellemvonások azonban a XVIII. század folyamán már nem szilárdak, kezdenek feloldódni. A szerző határozottan rámutat az egri mesterek céhen belüli és azon kívüli csoportjára. Ez utóbbiak általában a püspök szolgáltatában állnak s rálépnek a művészek szabad útjára. A céhbéliek természetesen igyekeznek a maguk zártágát megtartani és még az uralkodóhoz is felhangzik panaszkodásuk, ha kiváltságaik veszélyben forognak. Nagyon érdekes, hogy a céhen kívüli mesterek tulajdonképpen közvetlen feudális kötöttségben állnak a megrendelővel, míg a céhek csak közösségük közvetítésével. A Barkóczy püspök elleni lázadás a céhek vezetésével feudálisellenes ugyan, de a szintén feudális és kétségtelenül idejétmúlt céhek érdekében. A jövő valóban a céhen kívüli művészeké volt, akiknek önrzete, szabad tevékenységre való jogformálása már nemegyszer nyilatkozik meg. Így Eger XVIII. századi élete a művészek társadalmi helyzetének nemcsak igen változatos képét nyújtja, hanem egyszersmind érezteti a fokozatosan elhaló feudális művészetszervezet átmenetét a XIX. század szabad művészi körülményeihez. — Ugyancsak az új fejlődés felé mutat Eszterházy kitűnően vezetett építési irodája is, valamint Francz József több évtizedes építőmesteri működése.

Az értekezés egyik legnagyobb eredménye a művészek egész sorának művekkel való biztos vagy valószínű összekapcsolása. Ezzel kapcsolatban egy feltűnő negatív megállapítás is történik: Fellner Jakab eddig főművének tartott Líceumával kapcsolatban. A tekintélyes mennyiségű levéltári adat határozottan arra vall, hogy a Líceum tervezője nem Fellner, hanem valószínűleg Gerl József. A hatalmas épületen még egész sor más mester is dolgozott. Úgy látszik, Fellner elsősorban kivitelezői szerepet vitt. A Líceum újonnan megrajzolt építéstörténete nemcsak Fellner művészi tevékenységének értékelése, hanem az egész XVIII. század második felében virágzó későbarokk építéset szempontjából is mélyreható változást idézhet elő. Minthogy e korszakkal magam nem foglalkozom, nem szólhatok érdembe vágón a kérdéshez. Annyi mindenesetre világosan látszik, hogy egy-egy jelentős építkezés mesterének eldöntése még ez aránylag késői időben sem egyszerű feladat. Bizonyos, hogy a Líceum megszületéséhez nagyon sokak közreműködése volt szükséges, akik különböző időben különböző erősséggel kapcsolódtak bele a munká-

ba, s különböző feladatokat oldottak meg. Így a levéltári adatoknak a ténylegesen meglevő szerkezetekkel és formákkal való egybehangolása nagy körültekintést és higgadt megítélést igényel. Voit Pálnak Felnerrel kapcsolatos megállapításai nagyon megdölgöztetőek. Bárhogyan is vélekedik róluk a kutatás, további állásfoglalása kialakításában nem térhet felettük napirendre.

A művészek és mesterek előtérbe állítása mellett a szerző nem feledkezik meg a XVIII. században még annyira fontos megrendelőről sem. Eger művészi arcúlatának megformálásában két püspöknek, Barkóczy Ferencnek és Eszterházy Károlynak döntő szerepe volt. Voit főként az első működését helyezi éles fénybe. Nemcsak kétségtelen művészeti eredményeit emeli ki, hanem rámutat a gögös feudális földesúrra is, aki egyéni céljai elérésében korlátot nem ismer. Kulturális tevékenységének is egyik fő mozgatója volt egyéni dicsősége és pompakedvelése. A város polgárságát jobbjáinak tekintette s kényére-kevére bánt velük. Erőszakos természete sok viszáltyt és visszasságot teremtett. Nem kétséges, hogy Barkóczy jellemének és működésének forrásokon alapuló ilyen sokoldalú feltárása nagyban hozzájárul ahhoz, hogy szerepét, működését a valóságnak megfelelően láthassuk. Mégis úgy érzem, a szerző bizonyos mértékig eltúlozta a negatív vonásokat s néhányszor saját adataival is ellentétbe jutott. Kifogásolja pl., hogy Barkóczy csupa idegen mesterrel dolgoztatott s így az egri kézművesség fejlődését gátolta. Ugyanakkor viszont az 1756-i egri kézműves-lázadás egyik kiemelkedő eseménye az volt, hogy az egyik legtekintélyesebb helyi mestert, Pichler János Györgyöt a céhből kizárták azért, mert a püspöknél munkát vállalt. De a határozatot hozó Valner József célmester maga és még számosan mások is dolgoztak a püspöknek. Legfeljebb tehát arról lehet szó, hogy Barkóczy bizonyos mértékig háttérbe szorította a helyieket olyan külső művészek kedvéért, akikről maga a szerző is elismeri, hogy a helyieknél magasabb színvonalat képviseltek. E tekintetben kétségtelenül Eszterházy Károly járt el helyesebben, aki nemcsak tervszerűen fejlesztette az egri mesterek lehetőségeit, hanem a külföldi jó művészeket is Egerhez kötötte, mintegy egrivé tette. Csak Kracker és Francz József eseteit kell e tekintetben emlékeztünkbe idéznünk. Ha elismerjük azt, hogy Barkóczy püspöksége alatt a legjelentősebb éretbarokk épületek (minorita templom, trinitárius templom, megyeháza) rangot és színvonalat jelentenek az egész város számára s bizonyos mértékig alapot is adnak a továbbfejlődésre, nehéz a püspök építőkédvének igazi rugóját csak személyes dicsőségvágyára visszavezetni, ami egyébként a barokk mecénások általános vonásai közé tartozik.

Eszterházy Károly, Barkóczy utódja sokat tanult elődje hibáiból s — mint már említettem — teljes erejét a helyi kézművesség és művészi tevékenység fejlesztésének szentelte. Szervezőkészsége nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a XVIII. század második felében Eger valóban művészeti központ lett. Bár e szerepét az eddigi kutatás is erősen kiemelte, Voit Pál értekezése e képet még számos lényeges részlettel és vonással gazdagította, teljesebbé tette. A Liceum építkezésének feldolgozása e szempontból is jelentős.

Az értekezés a mesterek és megrendelők mellett bőségesen foglalkozik a művekkel is. Néhány kiemelkedő alkotással már a szerző korábban monografikus igényű készített feldolgozást. Kilian Ignatz Dientzenhofer működésének Egerbe való bekapcsolása a trinitárius

és a minorita templom tervezése által meggyőző és fontos eredmény. Carlone, a két Povolni, Zwenger oeuvrejének részben írott források, részben stíluskritikai eszközök segítségével való megrajzolása nemcsak a mesterek egyéni tevékenységére vet éles fényt, hanem számos egykorú épület egri eredetét is tanúsítja, elsősorban az ország kevésbé ismert keleti felében. A Szabolcs megyei későbarokk építkezések pl. kétségtelenül összefüggtek Egerrel s a nagykálói katolikus templom szoros belső rokonsága az egri trinitárius egyházzal nemcsak feltűnő, hanem egyúttal tipikus példája is az egri művészet e területre ható kisugárzásának. — Az építészeti megoldások tüzetes és éles szemű vizsgálata nyomán bontakozik ki a felnerinek tartott motívumnak: a konkáv kikapcsú, kosárvíval záródó, sávozott díszítésű kapuzatnak eredete és elterjedése. A franciák alkalmazták a XVIII. század elején először, majd sűrűn tűnik fel a délnémet és osztrák, végül magyar területen is. Nyilván a mintakönyveknek is köszönhető e nagyon jellegzetes, a maga idején közkedvelt formának és szerkezetnek gyakori alkalmazása. Ha e megoldás nem is tartható hazai sajátosságnak, a franciás ízlés e messzi keletre sodródó megnyilvánulása nálunk nem véletlen. Annak ellenére, hogy német szűrőn jutott el hozzánk, megőrizte eredeti könnyedségét, áttekinthető, egyszerű megjelenését. Az ízlésbeli rokonság a latin népekkel újra megcsillan.

Egy település szerkezete és arca a táj mellett épületei összességéből alakul ki. Eger középkori és reneszánsz kori képe az értekezés bevezetéseként bontakozik ki az olvasó előtt. Itt javasolnám nyomdába adás esetén az I. rész 2. és 3. fejezetének megcserélését, illetve az 1. és 3. fejezet egybedolgozását, hiszen ezek témája, a város és városkép összetartoznak. A végvári életéről szóló 2. fejezet ezt színezi, de nem választhatja el. A XVI. századi Eger városképe is arra vall, hogy fa- és kőépítmények keveredve egymással adták meg annak egyéni zamatát. A XVIII. századi Eger barokk város, mégis úgy tűnik, hogy főként a település szerkezete korábbi, még a középkorra visszanyúlik. Talán lehetne e város szerkezeti sajátosság elemzésével, fejlődésének megrajzolásával kiegészíteni és betetőzni a városkép középkorvégi jellemzését.

Az értekezés Egerrel foglalkozott, e jellegzetes város jellegzetes történeti és művészeti arcúlatát vizsgálta, jellemezte és foglalta össze. Mondanivalóját a művészeti élet három főoldala felől: a mesterek, a mecénások és végül a művek szemszögéből igyekeztünk meglátni és megláttatni. A szerző azonban nem marad meg a mégoly jelentős város határai között: történeti és művészeti összefüggéseit közép-európai távlatokban ragadja meg, s éppen ezáltal nyer meggyőző értelmet a zárófejezet megállapítása: „Bizonyos mindenki előtt, hogy az osztrák, a cseh vagy a német századvég és a magyar későbarokk közé egyenlőség jelet tenni nem lehet. Ami itt fejlődik, önálló fejlődés eredménye s éppen úgy, mint a XIX. század eleji neoklasszicizmusunk, közvetlen itáliai emlékből táplálkozik.” Az apró adatok százaitól az összefüggések feltárásán át szervesen vezet az út e végeredményhez, amely nem csupán szép elképzelés vagy óhaj, hanem bizonyított valóság.

A munka a Heves megyei műemléki topográfia számára készült, s helyesnek tartanám annak teljes terjedelemben való közlését, beleértve természetesen a mesterjegyzéket is, amelyet a később kiadásra kerülő topográfiai szempontjából is jelentősnek tartok. Voit Pál részére a kandidátusi fokozat megadását melegen javaslom.

BENDA KÁLMÁN HOZZÁSZÓLÁSA

Voit Pál vitára bocsátott disszertációja a művésztörténet köréből meríti tárgyát, így eredményeinek értékelése a művészettörténészek feladata. Ugyanakkor a tanulmány a szorosabb értelemben vett művészeti kérdéseken túl a XVIII. század általános hazai történetéhez is lényeges megállapításokkal járul hozzá, ami

indokolja, hogy ezekkel kapcsolatban a történész is állást foglaljon.

Igen örömdetes, hogy a szerző nem állt meg az egyes művészeti alkotások elemzésénél és méltatásánál, hanem levéltári források alapján megrajzolta azok keletkezésének, létrejöttének folyamatát is. Eljárása a művé-

szettörténet számára is egy sor új eredményt hozott, de a tervezőkre, a kivitelezést irányító vezetőkre vonatkozó megállapításokkal fontosságban felér az, amit a kézművesek, iparosok, mesteremberek helyzetéről, munkaszervezetéről és szakmai fejlettségéről felderített. A magyarországi mesterségek és mesteremberek története a XVIII. századra még nincs megírva, Voit Pál nagy érdeme, hogy egy konkrét és körülhatárolt területen sikerült emberközelségbe hoznia őket. Azt eddig is tudtuk, hogy egyes mesterségekben, s főleg az építőiparral összefüggőkben ebben az időben igen sok a külföldről, Ausztriából, Morvaországból vagy távolabbról jött szakképzett munkás és mester, de hogy ezek áramlása egész a század 80-as 90-es éveig meg-megújuló lendülettel, ilyen hatalmas méretekben s szinte egész Európa területéről folyt, azt első ízben látjuk részletes és konkrét adatok tükrében. Ahogy első ízben nyílik alkalmunk ilyen vonatkozásban a nemegyszer kezdetlegesebb fokon álló hazai iparosság és a bevándorlók közti konkurenciából táplálkozó ellentétekre, az ebből születő társadalmi mozgalmakra felfigyelnünk, olyan mozgalmakra, amelyeknek kihatásai igen messze nyúltak.

Érdekes és technikátörténeti, valamint társadalmi szempontból egyaránt fontos, amit a tanulmány az építkezésekkel kapcsolatos munkamódszerekről és munkaszervezetről, közelebbről pedig a céhek szerepéről mond. A mezővárosi céhek kérdéseit történetírásunk éppen az elmúlt években vette közelebbi vizsgálat alá, első sorban azonban a mezőgazdasági jellegű alföldi városok viszonylatában. Tudjuk, hogy míg a fejlettebb nyugati országokban a céhszervezet bomlása már jóval korábban megindult, nálunk a XVIII. század eleje — részben Bécs és a vele összeforrott hazai feudalizmus hatására — a szervezet megerősödését hozta. A céhszervezetet keresztül ugyanis a földesúr hatásosabban érvényesíthette a maga akaratát és érdekét. Érdemes megemlítenünk ebből a szempontból, hogy amikor a később egri püspök Eszterházy Károly 1761–62-ben a váci céhek szabályzatát megerősíti, a szabályzatot új pontokkal egészíti ki, amelyek révén bizonyos vallási szertartások megtartásának ellenőrzése címén szinte korlátlan beavatkozási jogot biztosít magának a céhek belső életébe. Eger esetében azonban az is világosan megmutatkozott, hogy a céhek megmerevedő elzárkózása a bontakozó tőkés versenynek, a társadalmi munkamegosztás kibontakozásának és a szakmai fejlődésnek is egyre erősebb akadályozójává lett, s Barkóczy, majd Eszterházy püspök idején nemhogy segítették volna, de gátolták a nagy tervek megvalósítását. Az a Barkóczy, akiről mint keménykezű barokk földesúrról a szerző oly reális képet rajzol, kénytelen a saját földesurúsága alatti céhszervezetekkel szembefordulni és harcolni — s jellemző a társadalmi erők kényszerítő erejére, hogy utóda meg is kell hogy alkudjék velük. Ahogy a két egri püspök városfejlesztési tervei, az ezekkel kapcsolatos nagyszabású munkálatok számos vonatkozásban megelőzték az általános hazai fejlődést, ugyanúgy érthető, hogy a céhek fejlődést gátló hatása más vidékeknél korábban és erősebben jelentkezett itt. Néhány évtized múlva, a XIX. század elején azonban e jelenség már országos.

A tanulmány többször utal rá, hogy az egri építkező-

sek hátterében nagy elképzelések húzódtak meg: Barkóczy és Eszterházy arra törekedtek, hogy egyházi vezetés, irányítás alatt új, országos hatalmi és művelődési centrumot hozzanak létre. Végso fokon ezt a célt szolgálták a nagyszabású és pompás épületek, élen a megyeházával, a méreteiben is lenyűgöző székesegyházzal — az egy kézben összpontosuló világi és egyházi hatalom jelképeivel —, s még inkább az egyetem alapítása. Ezekről a tervektől nem lehet a nagyvonalúságot megtagadni, s azt is el kell ismernünk, hogy főleg Eszterházy elgondolásában egyre inkább teret kapott az a rokonszenves törekvés, hogy Béccsel szemben hazai, magyar művelődési központot építsen ki. A nagy terv azonban félúton elakadt:

Eszterházy végül nem kapta meg az uralkodói hozzájárulást az egyetem megnyitásához, s ennyiben a kortársak előtt úgy tűnt fel, s ezt az ítéletet részben a történetírás is átvette, hogy a „magyar Athén” elbukása Bécs ama politikájának volt a következménye, mely csírájában igyekezett elfojtani minden olyan kezdeményezést Magyarországon, mely a nemzeti fejlődést mozdította volna elő.

Fel kell azonban vetnünk a kérdést, hogy vajon ilyen egyértelmű volt-e Bécs szembenállása Egerrel. Korszerű és előremutató volt-e az egri püspök terve? Az 1770-es évektől már Magyarországon is egyre érezhetőbb felvilágosodás légkörében, a feudalizmus már bomló szakaszában Eszterházy elgondolásai valóban a nemzeti kibontakozást, a haladást szolgálták volna? Az egyház abszolút irányítása alá szorított s a szabad gondolkodást kirekesztő iskolák, amelyek nem kevesebbet, mint a világi értelmiség ortodox katolikus szellemben való nevelését tűzték ki célul, nem voltak-e már megszületésük pillanatában anakronisztikusak? Mária Terézia buzgó, sőt türelmetlen katolikus volt, de féltve ügyelt rá, hogy hatalmi téren az egyház mindig és mindenben az államhatalom mögött maradjon, s a Ratio Educationis félreérthetetlenül kimondta, hogy ez az államhatalom az iskolázást, az értelmiség képzését sem hajlandó teljesen az egyháznak átengedni. Reálisan nézve, ebben a vonatkozásban a fejlődés irányát nem Eger, hanem Bécs képviselte. Eszterházy törekvése tehát maradandó művészeti alkotásai ellenére is korszerűtlen volt, ezért eleve bukásra volt ítélve. Vele szemben az idegen abszolút hatalom, ha rosszindulattal és nemegyszer ostobán, de mégis az egyházi kötöttségek alól egyre jobban felszabaduló új fejlődés képviselője volt. Az persze más kérdés, hogy a nemzeti kibontakozást Bécs sem képviselte, ez majd egy harmadik úton tör előre a XIX. században, Egertől és Béctől is elszakadva.

Mindazzal, amit elmondtam, csak azt akartam érzékelteni, hogy mennyire elválaszthatatlanul összefüggnek egymással a történeti jelenségek, s hogy a történelem egyes diszciplínái mennyire egymásra vannak utalva, ha az életet a maga teljességében akarjuk ábrázolni; ugyanakkor azonban rá akartam mutatni arra is, hogy a szakterületek együttműködése milyen komoly eredményeket hozhat. Voit Pál disszertációja — művészettörténeti vonatkozásain túlmenően — a XVIII. századi magyar gazdasági és társadalmi élet, a művelődési fejlődés megismeréséhez is komoly hozzájárulás.

VOIT PÁL VÁLASZA

Válaszom előtt — úgy hiszem — illő, hogy mentsem magam opponenseim és a Bizottság tagjai előtt, hogy őket, a tanulmány és apparátusának 1200 oldalát meghaladó terjedelmével terheltem. Az opponensi vélemények mélyreható elemzéseinek meghallgatása után, most hálás köszönetemet fejezem ki bírálóimnak, hogy a dolgozat hibáit, hiányosságait őszintén feltárták, új nézőpontokat jelöltek meg, s így alkalmat adtak előbbiek kijavítására, ill. éppen saját nézőpontjaim kifejtésére. Köszönetet mondok ugyanakkor, hogy dolgozatom erényeit világosan kiemelték, szándékaimat megértéssel fogadták, noha ez az eredmény nem annyira szemé-

lyes érdem, mint inkább az előadott tárgy és az összegyűjtött anyag adottságaiból ered.

A problematikus kérdések közül a disszertáció szerkezetére vonatkozó megjegyzésekre válaszolok először, mert erre mind Garas Klárának, mind Entz Gézának meggondolandó tanácsai vannak.

Garas Klára szerint — idézem — „a szerző a tárgyalás során olyan részleteket is taglal, amelyek esetleg jegyzetbe, exkurzusba kíváncznának. Innen következik a disszertáció bizonyos túlzásfoltossága, a szöveg olykor egyenletlensége, szerkezeti labilitása... valamint a mintegy 440 oldalnyi szövegben a súlypontok nem mindig

jutnak érvényre. Kiténik ez az aránytalanság abból is, hogy a jegyzetek zöme pusztán bibliográfiai vagy levéltári helyközlés, holott a szövegben felsorakoztatott részletmegjegyzések, kiegészítések alkalmasabban szerepelhetnének jegyzetanyagban... Úgy érezzük – írja a továbbiakban –, ha ezektől a felesleges ismétlésektől, felsorolásoktól a szerző megszabadítaná a szöveget, nagyobb súllyal domborodnának ki és világosabban érvényesülnének azok a pompás fejtegetések stb. stb.”

Entz Géza szerint a dolgozatban: „az apró adatok százaitól az összefüggések feltárásán át *szervesen vezet az út a végeredményhez*”, majd másutt ugyanó: „A pontos aprómunka elengedhetetlen kelléke minden kutatásnak, feldolgozásnak, de csupán eszköz arra, hogy a történeti, művészeti és emberi összetevők nagy szövedékében eligazodhassunk és megláttassuk a fő mozgatóerőket, a mozgás fő irányait. Az értekezés – mondja Entz Géza – e módszer következetes és egyúttal könnyed, hajlékony alkalmazásának kiváló eredményekhez vezet példája.” A főszöveg és az adatközlés viszonyáról pedig így nyilatkozik: „E helyen rá kell mutatnom még arra a véleményem szerint szerencsés megoldásra, amelyet a szerző a művészek és mesterek adatainak teljesen különálló szerepeltetésével választott. A szöveg így valóban *a lényeges fejlődést és összefüggéseket rajzolhatta meg* s nem terhelődött meg a levéltári utalások vagy jegyzetek sűrű tömegével... Mivel a szoros értelemben vett értekezés így a mesterek *aprólékos körülményeitől mentessé vált* hatott, bő teret lehetett biztosítani a művészeti élet szervezőtényezői s a szervezet működésének megvilágítására.”

Mint harmadik vélemény – legyen szabad – a szerkesztés kérdéseiről a saját álláspontomat ismertetnem. Szükségnek tartom ezt azért is, mert a szerkesztésben – nézetem szerint – a periodizáció, a stílusfogalmak és tagolás kérdései, a szerző kvalitásitéléte és a művésztörténetírói előadásmód konzekvenciái is benne rejlének. A több tízezernyi adaton, a sokszáz tárgyi emléken, amelyek az anyagi műveltség széles területéről valók és amelyek felépíthetők a szellemi műveltség bonyolult és széles régiói, csak valamely kristálytisztá váz alkalmazásával uralkodhatunk. Magam is ilyen építésre törekedtem, amikor munkámat szinte mérnöki művelettel osztottam fel – egyenként 9–9 fejezetből álló négy fő részre. Az egész szöveget pedig egy bevezetés és egy kitekintés fogja közre. Mind a négy fő részt egy-egy tájékoztató rövid szakasz indítja. A négy fő rész közül az első „*Agria recuperata*” címen az előzményeket, a XVII. századot, ill. a felszabaduló város első évtizedeinek törekvéseit tárgyalja. Entz Géza javasolja itt a 2. és 3. fejezet felcserélését. Tanácsát köszönöm és elfogadom: a „Várostervezés és városkép” c. fejezetet a „Végvári élet – végvári művészet” c. fogja követni. A második főrész, a „Szervezködő kézművesség” című kilenc fejezete Giovanni Battista Carlone püspöki építész tevékenysége mellett a céhbéliek helyzetét és működését vizsgálja, fejezetről fejezetre növelte azt a – fejezetcímekben is kifejezésre jutó – feszültséget, amely végül az egri kézművelődés kiemelkedéséhez vezetett.

A harmadik főrész tematikája az előzőből logikusan következik: a megmozdulás kárvallottjait háttérbe szorították a külföldről behívott s részben letelepített „nagy mesterek”. Itt a belső fejezetek róluk vagy „nagy műveikről” nyerték címeiket. Hogy mikor melyikről, azt az emléktanyag határozta meg. Bár Garas Klára a címeknek egységes, azonos tartalmi szempontok szerinti jelölését szívesebben látta volna: tehát hogy azok vagy alkotók, vagy művek, vagy stíluskorszakok, vagy műfajok szerint neveztek volna el. Elgondolását azonban nehezen lehetett volna végigvinni, s ezt a gondolatot nemcsak azért nem tehetem magamévá, mert semmi ilyenféle címszerkesztési arany szabály nincsen, hanem mert helyesebbnek tartottam mindig a fontosat kiemelni a címbe is, s ezek hol a művek, hol a mesterek, hol a műfajok voltak.

Rátérve a periodizáció kérdésére, megállapíthatjuk, hogy az – s különösen e korszaké – éppen úgy ma sincs nyugvóponton, mint a magyarországi festészet e szakaszának megírásakor. Hogy ez így van, talán elég a Doku-

mentációs Központ nemrég e helyen rendezett vitájára utalnom, amelyen többen is aktívan résztvettünk, s amelyből csupán annyit tudtunk tanulságként leszűrni, hogy az egyes tudományágak és ezeken belül az egyes műfajok különféle módon látják anyaguk időbeli tagolhatóságát. A már említett harmadik főrész, a „Nagy művek – nagy mesterek” arányainál fogva a legnagyobb, az itt tárgyalt emlékek és személyek a legjelentősebbek, a közép-európai barokk művészet történetének számon tartott jelei. Ez tehát a disszertáció súlypontja, amelyet a figyelemkeltő fejezetcímek is hangsúlyoznak. Tehát – bírálómmal ellentétben – úgy gondolom, hogy a 440 oldalnyi főszövegben a súlypontok éppen így, ezáltal kellő érvényre jutnak.

A negyedik főrész hasonlóan következménye a harmadiknak, amint a harmadik volt a megelőzőnek, azaz: az idegen eredetű művészek és művészet nyomába lépő helyi mesterek és művek vizsgálata következik. Tehát már a szerkesztés során, ide a helyi kismesterek provinciális művei közé helyezett egri festők – beágyazottan egy kisszerű atyafiság érdekszövedékébe – megkapták a disszertációban kellő értékelésüket ezzel a besorolással, s úgy gondolom, hogy nem kell különösebb védekezési készség bírálóm alább következő mondatának elhárításához – idézem –: „... az Egerben működő külföldi és helyi mesterek művészeté között tátongó különbséget a szerző nem tudja világosan érzékeltetni s nem alakul ki megnyugtató értékrend pl. az egri liceumban létrejött klasszikus alkotások és az Eger környéki falusi templomok piktor emlékei között...”

Ez az „Egri művészek – egri stílus” c. negyedik főrész a kisebb jelentőségű helyi mestereket műfaji csoportosításban mutatja be, viszont egy-két kiemelkedőbb egri mester munkásságát – mint ahogyan a második főrész Giovanni Battista Carlone-t is – külön fejezetekben méltatta. Az „Egri művészek – egri stílus” c. főrész fejezetei az Egerben ötvöződő későbarokk szétszórásának – számos művészettörténelmi térképpel illusztrált – története, amely a munkarendszerek részletes megfigyelésére is leginkább adott módot.

Mint válaszként elején kifejtettem, dolgozatom szerkesztése a stíluskérdések konzekvenciáit is magában rejtí. Így a későbarokk klasszicizmusának kitapintása a disszertáció tagozásában is kifejezésre jutott, sőt egy, „A klasszicizmus térhódítása” címen, a következő század felé kitekintő zárófejezetben is kicsendült.

A stíluskérdések és a periodizáció igen csábító vitanyagot kínálnak, de talán mégis túlzás ez esetben a „stílusfogalmak bizonytalanságáról” beszélni. Nem említem azt a köztudott ténytet – amit opponensem is érintett –, hogy az egyes stílusok időbeli és térbeli átfedésekkel jelentkeznek, hogy a barokk, rokokó és koraklasszicizmus, vagy ha úgy tetszik a XIV., XV. és XVI. Lajos stílusok néha ugyanegy művön, ugyanazon időben jelentkezhetnek nálunk. Vannak, különösen az iparművészet differenciálabb, felaprózottabb korszakainak ismerői és történeti művelői között olyanok, akik – nagyon helyesen – hajlamosak a stíluszakaszokat éppen az emléktanyagon jelentkező s mindig a legfrissebb divatot követő formák és disztípmények segítségével tovább differenciálni, mélyíteni, finomítani. Vannak stíluszakaszok, amelyek 5–10 évenként váltják egymást, mégis összefoglaló fogalomként – a Közép-Európában mintegy két évszázadot átölő – barokk megjelölést használják, s így használom magam is, amint azt disszertációm címe is bizonyítja.

Természetesen ennek a nagy korszaknak előzményei és előfutárai is voltak. Garas Klára szerint – idézem – „Carlo Borromini főműve a római barokk egyik legkiemelkedőbb alkotása, a San Carlo alle Quattro Fontane kapcsán aligha beszélhetünk a rokokó névjegyéről”. Szövegem e részét idézem: „Francesco Borromini egy – méreteiben nem jelentős templomocskát épít a Via San Carlo alle Quattro Fontane sarkán s ezzel, a zsenik előre-mutató érzékenységgel, elindítja az új stílust, a rokokó előreküldött névjegye volt ez.” Erre a megállapításomra azonban nem igen tekinthetnek az újítók büszkeségével, mert a minap futottam át Oscar Pollak, Borromini

monográfusának elég közkeletű helyen — a Thieme-Beckerben — és elég régen — 1910-ben — megjelent biográfiáját, amely a következő jellemzéssel zárul: „Borromino knüpft in seinen bauten direkt an Bramante und vor allem an Michelangelo an und ging, wie Letzterer, seiner Zeit voraus. In der Tat hat erst das späte 17. und vor aller das beginnende 18. Jahrhundert in Italien und besonders der Alpen seine Anregungen aufgegriffen und weitergebildet, so dass man in ihm den Vater des Rokokostiles sehen muss.”

Garas Klára fölroja továbbá, hogy a barokkban csupán szokványokat látok s nálam „Borromini is a barokk szokványait töri át”. Szabad legyen ismét disszertációm szövegét idéznem: „Borromini kicsiny temploma (a S. Carlo alle Quattro Fontane) három arcvonalon töri át a barokk szokványait: a vonalak és síkok súlyos hullámzását vidám, szinte csiklandós fürgeség váltja fel; a káprázató pompa helyébe világias elegancia lép; s a nagyszerű belsőterek áradása helyett emberléptékű intimizást és a térszerkezet inyenc meglepetéseit nyújtja ajándékba”.

Úgy gondolom, sem új dolgokat nem találtam ki, sem nem maradtam el az újtól, mert a kifogásolt „szokványos barokkot” Zádor Anna 1965-ben, ugyanezzel az alkotással kapcsolatban is így használja — idézem —: „sem külsejében sem belsejében nincs sima, nyugodt, szokványos részlet”. És ha a barokk festészet szokványairól írtam, pejorativ értelemben csupán a XVIII. század 70–80-as éveinek freskófestészetéről vélekedtem így, amely ekkor, mint a legtöbb stílus, az őt váltó új stílus érkezése előtt tartalmi, formai változások vagy éppen a hanyatlás jeleit mutatja. Erről, a barokknak tematikában és megjelenésben túlélt szakaszáról Garas Klára is hasonló szándékkal írhatta a Magyarországi festészet történetében az egri könyvtárfreskóval kapcsolatban: — idézem —: „Esterházy a szokványos barokk allegoria helyett — mint amilyen még a jászói könyvtár mennyezetképe is volt — történeti jelenetet választott az ábrázolás tárgyául”.

S ha bírálóm nem érzi helytállónak Kracker „klasszicista művészként” való beállítását, határozottan hangsúlyoznom kell, hogy én ezt csupán Kracker liceumi freskójára vonatkoztattam, de kiemeltém, hogy az 1778/79-ben festett mű *hivtelen stílusfordulatot* jelent a mester művészetében. Így voltaképpen nem jutottam olyan messzebbmenő következtetésre, mint opponensem, akinek említett művéből idézek: „A Kracker pályájával kapcsolatban várható művészi fejlődés a még jellegzetesen dekoratív ábrázolásmódtól a klasszicista felfogáshoz, nem sajátos, magában álló jelenség, hanem történeti követelmény, amely éppen Magyarországon különös erővel érvényesült.” Ez a fejlődés — írja — „jellemzi a barokk monumentális festészet egyik legzenálisabb mesterének, Franz Anton Maulbertschnek útját is.” Úgy hiszem, ezek szerint világos és nem is kell hangsúlyoznom, hogy ebben a kérdésben opponensem és közötttem nemhogy felfogásbeli ellentét, hanem a legnagyobb nézetazonosság áll fenn.

Hasonlóan csak félreértésből eredhet, ha Garas Klára úgy gondolta, hogy Krackert és Maulbertschet szembeállítottam, amikor Kazinczy nyomán az egri liceum könyvtártermébe lépő Maulbertschet idéztem, aki: „össze tsapta kezeit midőn a Bibliothéka ajtaján belépett s megvallotta, hogy ő ennyit nem tud”. Hozzáfűztem ugyanis ehhez, hogy Maulbertschnek e kijelentése a Kracker és Zach közös művében látott újnakk, „másmilyenek” szólott, nem pedig a festői kvalitásnak. Helytelen volna és nem illő, hogy ha a magyarországi barokk festészet legkiválóbb szakértőjének, Maulbertsch monográfusának ellentmondanék a nagy osztrák festő klasszicista irányú fejlődésére vonatkozóan. Nem, ezt nem teszem, hanem idézem ismét az opponensi vélemény szövegét: „Krackernél sokkal kevésbé érvényesülnek a klasszicista tendenciák, mint az őt húsz évvel túlélő s egészen a század végéig működő késői Maulbertschnél.” Igen, az élete legnagyobb feladatai előtt álló Kracker meghalt, de az első és határozott lépést ő tette meg azon az úton, amelyen Maulbertsch még húsz

évig haladhatott. S azt hiszem, hogy ezt az első és a magyar festészet szempontjából jelentős lépést mi is számottevőnek érezhetjük és megadhatjuk azt az elismerést e műnek, amelyet egykori csodálói: Maulbertsch, Kazinczy és Tawson angol utazó a század végén megtettek, s idézhetjük utóbbi szavait: „Ezek a festmények igen szépek . . . igen nagy hatást gyakorolnak s úgy tűnik nekem, hogy sokkal magasabb színvonalúak hasonló képeknél és a legnagyobb elismerés részesei lehetnek. Ezek, véleményem szerint mindazok fölött állanak, amelyeket Itáliában láttam. A festő már nem él, Magyarországon született és művészetét Bécsben tanulta . . .”

Természetesen ez a dicséret részben Zach József mérész architektúra festményének szól. Garas Klára kétségbevonja, hogy egy quadraturista, tehát architektúra festő, mint Zach József befolyással lehetett volna arra a fordulatra, amelyet Kracker művészetében feltételeztem. „Josef Zach, Mahler aus Brünn” 1756-ban, 26 éves korában, tehát elég későn iratkozott be a bécsi Képzőművészeti Akadémiára. Nemcsak tíz évvel fiatalabb Krackernél, de már természettudományos műveltségre is szert tett. Nem tudjuk, hogy az Akadémia perspektíva-architektúra szakára iratkozott-e, de Garas Klára feltételezte, hogy már Brünnben együtt dolgozott Krackerrel, s talán ő irányította Bécsbe. Egerben évek múltán olyan szoros kapcsolat alakult ki mester és tanítvány, após és vő között, amely a társas viszony képét ölti, s maga ez a helyzet lehetővé tette volna Zach számára — mégha valóban csupán architektúra festőként került is ki az Akadémiáról — hogy figurálisokat fessen. Tudjuk, Zach részt vett Maulbertsch komáromi tönkrement freskóinak restaurálásában s ő fejezi be az aszódai kastély és az egri szerviták freskóit. Aszódon az oldalfalakra olyan grisaille kompozíciókat és a fülkékbe antik szoboralakokat festett, amelyek anatómiai ismereteit, művészi képességeit bizonyítják. De itt — szemben Kracker barokk mennyezetfreskóival — Zach az oldalfalakon elsőnek alkalmazza az új stílus formanyelvét. Az egri könyvtárterem merész, pszeudogótikus mennyezetfestménye egyéni leleménye, amelyet nemcsak szignatúrája bizonyít, hanem az is, hogy közvetlenül halála után Eszterházy az ő terveit adja Sigrist kezébe a liceum vizsgatérmeinek kifestéséhez.

Mindezekért alig tartom kétségesnek, hogy a Petitot metszeteit követő noszvaji falképeket ne festhette volna Zach József. Egyébként is leszögezhetjük, hogy a barokk kor — idézem Garas Klárát — „üres szimbolikáját, elkoptatott frázisait, villámokat pufogatók isteneit csúfolják ki a noszvaji freskók”, amelyeknek metszetek után készült architektonikus keretekbe foglalt merev, síkszerű „figurái”, szerintem, legalább annyira architektúra-festészetnek számíthatók, mint Aszódon Nagy Sándor és Seneca szobrokat utánzó, plasztikusan festett szoboralakjai.

A szerkezettel is összefüggő stíluskérdések után szabad legyen még egy észrevétellel válaszolnom, s a művészettörténeti előadás kérdésre általános nézeteimet kifejtmem. A szöveg stílusa a tartalom tükré. A művészettörténetíró stílusa írói igényű legyen, az elvont fogalmakat, folyamatokat, értékeléseket vonzóan, magávalragadón, de hitelesen közölje, ha ez sokkal nehezebb feladat is, mint a belső szakmai nyelv használata. Ha az előadás stílusa emelkedettebb, mondatfűzése összetettebb, ez a tartalom visszfényé. Ha a közlendők az anyagi műveltség tárgyköréből valók, a fejezetcímek és az előadás is tárgyyszerűbb. Ha a szöveg néhány személynevet sorol föl, ezek esetleg azért nincsenek jegyzetben, mert az idegen vagy magyar hangzású nevek a település etnikumát így jobban jellemzik; s ha egyes oklevélidézetek többször is szerepelnek, ez nem csupán azért van, mert több aspektusból is kívánjuk ugyanazt a szöveget vizsgálni, hanem a fontosat, a rögzítendő szándékosan akarjuk ismételni. Nekem az a több évtizedes tapasztalatom, ha a művészettörténetíró mindennapi vagy nagyszerű tárgyat érdeklés fluidummal tudja megtölteni, korszerűen ír, mert nemcsak a szűkebb szakmához szól.

A szerkezetre és az ehhez kapcsolt kérdésekre adott válaszomat azzal zárom, hogy elfogadom Entz Gézának egy, az Eger középkori városszerkezetére vonatkozó

fejezet megírására adott javaslatát. A kiegészítő fejezetet már el is készítettem és a kéziratához csatoltam, benne a középkoron át a barokk és a mai Eger városképét vizsgálom.

Nem értek azonban teljesen egyet Entz Gézával Barlóczy püspök szerepét illetően. Igaz, hogy ellentétbe kerülök saját adataimmal, amikor kifogásolom ugyan, hogy Barkóczy idegen mesterekkel dolgoztat, viszont ugyanekkor Pichler János Györgyöt a céhből azért zárták ki, mert a püspöknél kőművesmunkát vállalt. De a határozatot hozó Valner József céhmester maga és még számosan dolgoztak a püspöknek. Úgy hiszem, adataim éppen úgy mondanak ellent egymásnak, mint ahogy belső ellentmondások jellemzik e társadalmi harcot Egerben. Ugyanilyen ellentétpárok figyelhetők meg a nagyszabású megbízásokat elnyerő idegen művészek és a kisszerű helyi mesterek, valamint a magas színvonalú, de import, illetőleg a közepes értékű, de hazai mesterek munkái között. Mint magam is kiemeltam, s Entz Géza opponensi véleménye is rámutat: „A Barkóczy püspök elleni lázadás a céhek vezetésével feudálisellenes ugyan, de a szintén feudális és kétségtelenül idejétmúlt céhek érdekében.” Ugyanő Barkóczyval kapcsolatban a disszertációról írja, idézem: „ez nemcsak kétségtelen művészeti eredményeit emeli ki, hanem rámutat a gögös feudális földesúrra is.” Ezzel összefüggésben sajnos meg kell állapítanom, hogy a közelebbi vizsgálat szerint Barkóczy épületeinek egy részét lebontották, így a harsányi és a felsőtárkányi „Fuorcontrasti” nyaralókat, úgyszintén a barokk székes-egyházzal szemben épült iskola- és plébánia palotáját. Építészeik is ismeretlenek, viszont a trinitárius és minoriga templom építése és tervei — az újabb kutatások szerint — Barkóczy székfoglalása előtti időkből valók. Művészeti tevékenysége az újabb kutatások nyomán tehát erősen leszűkült. Elismerem azonban, hogy e feudális főpap mindkét arcképét kétségtelenül szándékos élel rajzoltam meg.

Igazat kell adnom Garas Klárának is abban, hogy az adattárban az előkészítő munkát alkalmával odakerült szakirodalmi hivatkozások néhol bent maradtak. Miután forráskiadványról van szó, a levéltári jelzeteken kívül másnak valóban itt helye nincsen. Úgy gondolom, hogy mégis ez alól kivételt képezhetnek azok a szakirodalmi idézetek, amelyek oklevélkiadványokra vonatkoznak, így a Szmrecsányi-Kaposy-féle mű oklevéltárának idézése. Ide tartoznának azok a hivatkozások is, amelyeknél a szakirodalom egy-egy vitatott kérdésért új okleveles adat cáfolja, vagy éppen bizonyítja. Hogy példákat is idézzek, az iratokban felbukkant az egri ferences templom főoltárképének festője, Kronowetter Pál kalocsai piktör személyében. A művet Szmrecsányi Krackernek tulajdonította, de e megállapítást Garas Klára egyetemi disszertációjában már 1941-ben visszautasította. Szintén elutasította Garas Klára, Genthon István véleményével szemben, Kracker szerzőségét a hevesi templom mennyezetképeivel kapcsolatban; okleveleink őt igazolták, a nagyszabású mű szerzője nem Kracker, hanem Antoine Rosier pozsonyi festő. Hasonlóan az adattárnak kell utalnia arra a feltűnő tévedésre, amely a pétervásári freskók mesterét, Beller gyöngyösi festőt, az edelényi kastély falképeivel hozta kapcsolatba. Genthon Istvánnal szemben itt is Garas Klára ellenvéleménye igazolódott, amely e fontos képzőművészeti alkotásunkat a monoki kastély freskófestőjével azonosította. Most irataink Lieb Ferenc, ill. Woronieski János egri festő személyében a művész nevét is felszínre hozták.

E fontos és az adattár szerepét is hangsúlyozó hivatkozásoktól eltekintve, hallgatva opponensem tanácsára, a még ezek után megmaradó néhány szakirodalmi hivatkozást a mesterek forrásjegyzékéből törölni fogom.

Bizonyos módon értelemellenes állók azonban Garas Klára megállapítása előtt, amely szerint — idézem —: „az arányok teljesen elmosódnak, s a művészi súly, jelentőség, semmiképpen nem érzékelődik az adattárban”. Szerény véleményem szerint, ha a levéltári kutatások adatai egy nagynak ismert művészről, csak csekély számban állanak rendelkezésünkre, e forrásokat aligha növelhetjük „az arányosság” kedvéért, mint ahogy nem

csökkenthetjük egy ismeretlen vagy jelentéktelen mester oeuvre adatait sem „a művészi egyensúly” érzékelése miatt. Ami van: van, ami nincs: nincs; sajnos az írott források nem az alkotók jelentőségének arányában maradtak korunkra.

Válaszom második részében szeretnék rátérni azokra a tételre, amelyekben bírálóiim nézetazonosságát fedeztem fel. Nem hallgathatom el azt a felismerésemet, hogy az egyezések disszertációmnak éppen lényeges részeiben állanak fenn, s ezekről mindketten elismeréssel nyilatkoztak, ami nagy öröm és megnyugvás számomra. Megnyugvás, mert felismerték és méltányolták törekvéseimet, amelyek gyakran új utakra irányítottak. Az attribúcióknak oklevelekkel való ellenőrzése bár nem új, de ezeknek a munkamódszerek, munkaszervezet, munkafolyamatok választóvizében végzett analízise — ilyen apparátusban — új, és igen megtisztelő, hogy ezt bírálóiim pozitíven értékelték. Mindketten pozitíven foglaltak állást az ún. Fellner-kérdésben is. Miután ez az attribúció, csupán egy a sokszáz közül, csak azért kap e helyen külön említést, mert Entz Géza szerint — idézem —: „A Lyceum újonnan megrajzolt építéstörténete... az egész XVIII. század második felében virágzó későbarokk építészeti szempontjából is mélyreható változást idézhet elő”, és mert, mint Garas Klára írja: „A hosszú idő óta meggyökeresedett s a szinte már polgárjogot nyert feltevéseket egytől egyig a konkrét levéltári anyaggal kell szembesítenünk, még ha elképzeléseinket ezért olykor alapjaiban meg kell változtatnunk.” Nem szeretném, ha ez a kérdés a disszertáció értékelésénél túl nagy jelentőséget kapna, vagy különösen, ha bárki ezt központi problémának tekintené. Ennek a monumentális egri műemléknek építéstörténetét Soós Imrével, a levéltári anyag feltárójával együtt Társulatunkban mintegy két és fél év előtt, közösen tartott előadásunkkor már lezártak tekintettük. Az eltelt idő óta megállapításainkra elfogulatlan és konkrét tudományos ellenvetés nem érkezett, mégis mindketten kiegészítő kutatásokat végeztünk. Magam a tervező építész, Josef Ignaz Gerl — kevéssé felkutatott — oeuvre-jét igyekeztem bővíteni, noha erre hosszabb külföldi tartózkodás lett volna szükséges, mint amennyi rendelkezésemre állott. A Gerl építész-család számos tagja vett részt a Donato Felice D'Allio tervei szerint épült klosterneuburgi kolostor kivitelezésében, s a templom részbeni tervezésében is. A kolostor építése, amely a Habsburgok Escorialjának készült, a Gerlek ottani és bécsi irodája számára jó hírnevet szerzett. Osztrák kollégáink előkészületben levő Gerl-monográfiájának megjelenése után bizonyosan bővebb adatok fognak rendelkezésünkre állani Josef Ignaz — vagy ahogy Egerben nevezték —, az ifj. Gerl működéséről is. A magam vizsgálata szerint: megbízható, jóképességű, de a második vonalbeli osztrák építészek sorába iktatható mester. Egri művei: a megyeház börtönpélete, a Collegium Juridicum átépítése, a püspöki palota és az egyetemnek készült líceum tervei és megkezdett építkezése ismert. Körülbelül ebben az időben építi a bécsi Tekla-templomot, a Wiener-Neustadt-i ciszterciát ún. „Neukloster”-ét, a bécsi hercegei palota rokokó lépcsőházát Matthias Gerllel együtt, majd a bécsi Erzsébet-apácák refektóriumát és a kolostor egész belső díszítését 1779-ben, s a szerzetesi kórház tovább bővítését 1796–99 között. Ő emeli az Erdberggasse-i bérházkomplexumot, a Wehringerstrasse-i „Öt pacsirtához” címzett házat, amelynek homlokzatán már 1770-ben megjelennek a Louis XVI. stílus finoman formált plasztikai díszei. Az ifjú Gerlt, aki felsége révén Mária Terézia belső emberei közé tartozott, a királynő ajánlhatta az aulikus Barkóczy-nak, ugyanígy juthatott nagyszabású kincstári megbízásaihoz is. Ilyenek Matthias Gerllel és Nicolaus Paccassival együtt a Wiener-Neustadt-i vár kiépítése, a Matthias Gerllel megkezdett bécsi Allgemeine Krankenhaus építmolochjának, a pesti invalidusház kriptájának építése és 1777-ben a nagyszombati jezsuita kollégiumnak az invalidusok számára való átalakítás tervei. Ezen egyházi és kincstári megbízásokon kívül, az udvarhoz legközelebb álló szerzetesrend a bencések számára dolgozik, s lehet mondani, hogy a század harmadik harmadá-

ban a rend házi építésze volt. Működik Melken és a melki bencésekhez inkorporált több plébániatemplomnál: újjáépíti a linsengerdorfi templomot Tulln mellett, tervezi és kivitelezí Josef Reossel szobrasszal együtt a Baden melletti Gainfarn plébániatemplomának főoltárát. A kremsmünsteri „Sternwarte”, vagy ahogy a bencések nevezik, „Mathematische Turm” mestere egyelőre ismeretlen, de az 1759-ben befejezett bencés csillagvizsgáló — nemcsak a rendkívüli és ritka feladat miatt, de tömegelrendezése, kosárirves kapuzata, a „Porte Cochere en Niche” szempontjából is — az Egerben létesítendő egyetemi csillagvizsgáló, vagy amint Eszterházy is nevezi, a „Mathematische Turm” előképe lehetett, s amellyel Gerl, a bencések révén, kapcsolatban állhatott. Josef Gerl 1769–74 között emeli a Schottengassében a melki bencések négyszintes, négy udvaros bécsi székházát, az ún. „Melkerhof” épületkolosszusát, amelynek homlokzatain már szintén a XVI. Lajos stílusú füzérek díszlenek. Ezek az adatok természetesen nem nyújtanak bizonyítékot arra, hogy a pannonhalmi bencések új rendházépítésére vonatkozó, 1768 márciusában kiadott királyi utasítás mellett, Bécsben, Somogyi Dániel főapát, akár a székházukat ekkor építő bencésektől, akár az udvartól intenciókat kapott volna — az egi kudarcért kárpótlásul — a tervező személyére. De éppen így nem jelent bizonyítékot a pannonhalmi tervek szerzőségére Somogyi Dániel látogatása a tatai Esterházyaknál, de még Fellnernek a pápai templom homlokzatához készített s a pannonhalmi homlokzat hasonló motívumát ismétlő terve sem, hiszen Kapossy Jánosnak már 1937-ben közreadott adataiból tudjuk, hogy Eszterházy a pápai homlokzatot Pilgram váci székesegyház tervéről adaptáltatta Fellnerrel, majd utóbb ismét módosított rajta. Bizonyos azonban, hogy a pannonhalmi tervek nem 1777-ből, hanem korábbiakból valók. Úgy hiszem, e kérdésekben tanácsosabb a kutatás számára nyitva hagyni azokat a hézagokat, amelyeket a bármely pillanatban felbukkanó archivális adatok, pro vagy kontra — s nem ismét csak stilkritikai alapon, hanem — hitelesen betölthetnek.

Kiegészítő kutatásokat folytatott Soós Imre is, aki sajtó alatt levő s oktatásiügyi szempontok szerint összefoglalt liceumtörténetében — azokon a belső és helyi indítékokon kívül —, amelyekkel Eszterházy magatartását magyaráztam, a Habsburgoknak a magyar érdekeket elnyomó törekvéseire is rávilágít. Soós Imre engedélyével idézem az alábbi sorokat: „Gerl végül is az Eszterházy és Barkóczy között kirobant súlyos összeütközésnek vált áldozatává. Barkóczyt a királynő, primássá való kinevezése után, 1761 novemberében megvette a magyarországi tanulmányi ügyek legfőbb patronusává. Az 1762. január 7-én kelt királyi rendelet szerint az ő felügyelete alá tartoznak az összes magyarországi egyetemek, akadémiák stb. stb., s jogában állott az iskoláktól bármiféle tanulmányi, tantervi és vagyoni jelentést kérni, ill. tanulmányi ügyekben utasítást adni. Az 1762. év közepén Barkóczy a Helytartótanács útján, ilyen utasítást adott Eszterháznak. Az egi püspök élesen visszautasította az egyházmegye ügyeibe való beavatkozást és felháborodva olvasta Barkóczy fejére egi püspöksége idejében elkövetett mulasztásait, bővítését stb. Ugyanakkor Eszterházy a kóruszolgálat kérdésében is szembehelyezkedett a királynővel. Ilyen előzmények, ennyire kedvezőtlen lélektani pillanatban utazott az egi püspök 1763 októberében Bécsbe, hogy a Foglár kanonok által alapított jogi iskola új tanzsakkal való kibővítését, illetve egyetemi rangra emelését kérje. Ennek során a Gerl-féle kétemeletesre bővített egyetemépület terveit a királynőnek bemutatta. Kérelmében rámutatott, hogy az egyetlen a nagyszombati, távol fekszik és az ország Dunán inneni részében is szükség van egyetemre. A királynő válasza elutasító volt.

A véleményyt Barkóczy fogalmazta, s diplomatikus sorai mögött kiolvasható egy önálló magyar egyetem veszélyes voltának felismerése.

Barkóczy, az általa pártfogolt jogi iskola fenntartása mellett, úgy vélekedett, hogy „az egyetemi privilégium kiadásával megvalósulhatnak olyan törekvések is, amelyet a gyakorlat nem igazol”. Eszterházy hazatérve tüzzel-vassal hozzálátott a Barkóczy-hagyományok felszámolásához. Miután az udvar kedveltjének és Barkóczy építésének, Josef Gerlnek szerződését a Consistorium kötötte, Eszterházy magára vállalta az építkezés összes költségeit s így mint szerződő fél, felbonthatta a bécsi mesterrel fennálló jogviszonyt, ill. szerződhetett az új kivitelezővel, Fellner Jakabbal. Az építkezés kőművesmunkája, amelyet a bécsi vállalkozó négy évre irányzott elő, a püspök, illetve a tatai mester vállalkozásában húsz évig tartott. Gerl elbocsátását követte Barkóczy kéjlakainak a harsányi és a felsőtárkányi püspöki nyaralóknak lebontása is” — írja Soós Imre.

E kiegészítő kutatások, amint látható, nem igen változtattak a tényeken, legfeljebb magyarázták azt.

További pozitív értékelést kapott opponenseimtől a disszertáció egy másik, előbbinél lényegesebb és egyáltalában nem részletkérdésben. Múltányolták, hogy a sok tízezernyi részletadatból nemcsak a munkarendszerek sokfélesége bontakozott ki, de lehetővé vált úgyszólván minden művészeti és művészeti ág helyi fejlődésének megrajzolása. Kiemelték azt a törekvésemet, amely majdnem maradéktalanul igyekezett a műveket mesterekkel — ha volt, okleveles alapon, ha nem, analogikus módszer segítségével — összekapcsolni.

Köszönetemet fejezem ki mindkettőjüknek, hogy a helyi mesterek belső kapcsolatait és viszályait, majd közöttük és az idegen vagy udvari művészek között lappangó harcokat és az egi kézművesláadás bemutatását — helyi művészet történetének fejlődése szempontjából — értékelték. Köszönöm továbbá különösen Entz Géznak, hogy a külföldi központokból Eger felé áramló művészek és művészi indítékok rajzában a német és az osztrák, a cseh és a morva mellett, a francia és első sorban az olasz elemeknek ugyanazt a kiemelkedő jelentőséget tulajdonította, mint magam.

Végül köszönöm, hogy a leglényegesebb kérdésben, a korszerűen felfogott művészeti földrajz módszerében elfogadható, alkalmazható és eredményes eljárás láttak, amint Garas Klára írja: „a művészeti földrajznak jelölt módszer nem öncél Voitnál, hanem eszköz a korszerű követelmények, a materialista történetírás szolgáltatásán”.

Dolgozatom elmélyült kritikája, hibáinak őszinte feltevése fog segíteni a nyomdába adandó szöveg csiszolásában, éppen ezért fokozott hálával tartozom mindkét bírálónak.

„Vetera odit — nova exoptat” és míg a régi úton biztosan haladunk, addig az újon könnyen szembekerülhetünk a rég meggyökeresedett, szinte már megmerevedett módszerekkel és feltevésekkel: a disszertáció ugyanis — amint bírálóm is érintették ezt — számos új módszerbeli és új attribúciós kísérletet tartalmaz. Talán első sorban ennek az újnak a méltánylásáért s bátorító állásfoglalásukért illeti elismerés opponensem itt elhangzott véleményét, amelyért a magam részéről mindkettőjüknek ismételtelen köszönetet mondok.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasz után a kiküldött bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Voít Pálnak a művészettörténeti tudományok kandidátusa tudományos fokozatot adjon meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1967. március 1-i hatállyal Voít Pált a művészettörténeti tudományok kandidátusává nyilvánította.

BESZÁMOLÓ A MAGYAR RÉGÉSZETI, MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉS ÉREMTANI TÁRSULAT 1966. ÉVI MŰKÖDÉSÉRŐL

Társulatunk 1966-ban a tagsága fokozottabb aktivitásával igyekezett eleget tenni az elődök által lefektetett célkitűzéseknek és a Magyar Tudományos Akadémia II. osztálya titkársága által kijelölt feladatoknak. A vezetőség nagy gondot fordított arra, hogy a Társulat működését tervszerűen készítse elő. Ennek biztosítására összesen hét vezetőségi ülést tartottunk, amelynek programpontjai között többször is visszatért az 1966-os és az 1967-es vándorgyűlések előkészítése, az új alapszabályainkkal kapcsolatos kérdések tisztázása, beleértve a Magyar Tudományos Akadémia által javasolt módosítások megbeszélése és elfogadása. Örömmel jelenthetem, hogy az utóbbi megbeszélések eredménnyel jártak és a Magyar Tudományos Akadémia október végével elfogadta az új alapszabályunkat. Kiss Ákos tagtársunknak e téren nyújtott segítségével ezúttal is hálás köszönetet mondok. A választmányunk két ülést tartott, melyeken elfogadták a vezetőségi ülések határozatait. Az Éremtani szakosztály egy beszámoló ülést tartott, ezen Ferenczy Bénit részesítették a jutaloméremben.

A Székesfehérváron június 23–25-én megtartott vándorgyűlésen mind a három nap délelőttjén tudományos ülésszakot tartottunk. Ezeknek témaköre — Pannónia római kori települési formái; A középkori Székesfehérvár kialakulása és története; A Nyolcadik és Aktivisták mozgalma — biztosította a hozzászólók és a korreferátumot tartók tisztaságát, és a hallgatók körében élénk érdeklődést váltott ki. A második témánál a történelem közreműködését is elértük, ennek tanulságaként a jövőben is keresnünk kell olyan témákat, melyek révén ezt az együttműködést folytathatjuk, vagy más rokon szakmák bevonásával a kérdéseket komplex módon vizsgálhatjuk. Délutánonként a helyi, a közelebbi-távolabbi műemlékeket és lelőhelyeket jártuk be, szakkalauzolással, amiből mindhárom szakosztályunk tagjai láthatták, hogy az egyes témák esetében érdeklődésük vagy kutatásuk témája lehet közös is. Jó lenne, ha ugyanez a szellem azt is elősegítené, hogy tagjaink nagyobb mértékben vennének részt a jövőben a más szakosztályok ülésein. A vándorgyűlés messzemenő támogatásáért ez alkalommal is hálás köszönetünket fejezzük ki a Fejér megyei Tanács VB-ának, s előkészítésért pedig Fitz Jenő múzeumigazgatónak.

1966 folyamán hat társulati ülést tartottunk, az első félévben kedd délutánonként, majd a Magyar Tudományos Akadémia Régészeti Intézetétől érkezett megkezdésre később a hétfői napon. Szakosztályaink közül a régészeti egy, a művészettörténeti 5, az iparművészeti ugyancsak 5 ülést tartott. A társulati, a szakosztályi és a vándorgyűléseken elhangzott előadásoknak a száma 63 (beleértve az előre bejelentett hozzászólásokat és korreferátumokat), ebből 30 régészeti, 19 művészettörténeti, 7 iparművészeti, 7 pedig éremtani témájú volt, hozzátéve, hogy nem egy esetben az a szétválasztás kissé erőszakolt, és aszerint soroltunk, hogy az előadó java működését melyik tudományszakhoz kapcsolhatjuk. A régészeti előadások számának megnövekedését jelentős mértékben elősegítette a most már rendszeresített „ásatási beszámolónapon” elhangzott 11 előadás. Ezekben felül a Társulat három alkalommal rendezett kiállítást vagy műemlékvédelmi bemutatót. Az éremtani szakosztály 1966-ban is megtartotta a szokásos serlegvacsoráját, melyen Pávó Elemér emlékezett meg Niklovits Károlyról, továbbá a saját helyiségében Tóth Gyula éremművész munkáiból rendezett kiállítást. Kiadványai sorában a Numizmatikai Közöny 64–65/1965–66. évfolyama az Érem 34–38. számokat felölelő két kettős füzetén felül még megjelentethette Pohl Artúr: Középkori, magyar pénzek verdejegyei c. munkáját mint a Magyar Éremhatározó sorozat kiegészítését.

Az évi közgyűlésünket előbb júniusban, majd szeptemberben szerettük volna megtartani, de erre mégsem kerülhetett sor mindaddig, míg az új alapszabályunk elfogadást nem nyert. Azzal, hogy az 1965. évi közgyűlésünket csak 1967. január 13-án, az 1966. évi közgyűlésünket pedig a mai napon tarthatjuk meg, lemaradásba kerülünk, amit a jövő év első hónapja végéig szeretnénk felszámolni.

A régészeti, művészettörténeti és az iparművészeti szakosztályunk 1966-ban 30 új tagot vett fel és velük a tagok száma 1254-re emelkedett. Az éremtani szakosztály 174 új tagot vett fel, továbbá rendezte a tagság vitatható eseteit, úgyhogy tagjainak száma az év végére 1250-et tett ki. Ezek szerint a Társulat teljes létszáma 2504-nél tart, de ehhez még hozzá kell tennünk, hogy ez az adat csak akkor válik pontosná, ha az 1967. év végén kiküldött személyi kartonlapok visszaérkeznek. Mindenesetre addig is elmondhatjuk, hogy a Társulatunknak eddig soha sem volt ilyen nagy a taglétszáma és azt is, hogy a jövőben is nagy örömmel fogadunk minden új jelenkezőt.

Tisztelt Közgyűlés! A tudományszakjaink fejlődése, a szervezeti formák fejlesztése olyan sokoldalú munkásságot és az eredményeinknek olyan gazdagodását eredményezte, hogy szemben a korábbi állapotokkal, amikor is a Társulatunk majdnem teljes egészében egybefoghatta a képviselt tudományokat, ma már egy szélesebb körű egységnek vagyunk egyik része. Ebből a perspektívából nézve Társulatunk jelenét és megtervezhető jövőjét, azt hiszem, arra kell törekednünk, hogy a saját magunk speciális feladatainak ellátásában egyre szorosabb kapcsolatot építsünk ki a tudományszakjainak képviselő valamennyi szervezettel, intézménnyel és társulattal. Ezen túlmenően pedig arra is kell figyelnünk, hogy új követelményektől és új igényektől ne zárkózzunk el, működési formáink ne merevedjenek meg, hanem jelentenek mindenkor olyan keretet, amely magában foglalhatja azt is, ami a korábbi munkásságunk során hasznosnak és eredményesnek bizonyult, de azt is, ami időszerű és magasabb követelményekkel járhat. Más szóval, mindaz, amit elértünk, ne csak megelégedésünkre szolgáljon, hanem sarkalljon bennünket további erőfeszítésekre.

Társulatunk támogatásáért és elvi irányításáért köszönetet mondok a Magyar Tudományos Akadémiának. Hálásan köszönöm Oroszlán Zoltán professzor úrnak, Társulatunk elnökének, hogy Társulatunk ügyét nagy tudásával és gazdag tapasztalataival egyetemben és nem utolsósorban azzal a lelkesedéssel mozditja elő, azzal a fiatalos lelkesedéssel, amely több mint 50 évvel ezelőtt töltötte el, amikor a Társulat tagjának jelentkezett. Sokat köszönhetünk neki és éppen ezért a 75. születésnapján, 1966. március 16-án, amikor a Társulat tagsága nevében a vezetőség őt az egyetemi dolgozószobájában felkereste, hogy jókívánságait fejezze ki, igen nagy örömmel szolgált, hogy jó egészséggben találtuk. Ma is megismételjük, amit akkor kívántunk neki, vezesse még hosszú ideig jó egészséggben, változatlan munkakedvvel a Társulatunkat.

Megköszönöm továbbá a Vezetőség és a Választmány tagjainak, hogy legjobb igyekezetükkel támogatták a Társulat munkáját, az előadóknak, hogy kutatásaik új eredményeit ismertették és a tagságunk aktív tagjainak, hogy a Társulatunk üléseit, vándorgyűléseit sikeressé tették.

Kérem a Közgyűlést jelentésem szíves elfogadására.

Budapest, 1968. január 10.

Horváth Tibor

KISS ÁKOS

BAROKK FAJANSZMŰVÉSZET MAGYARORSZÁGON

Budapest, 1966. Corvina Kiadó

Az európai fajanszművészetben a XVIII. század második felében még mindig találkozhatunk a reneszánsz elemeivel. Ennek ellenére az európai fajansz már a XVII. század közepétől barokkosodik. A halódó reneszánsz és a fellendülő barokk több mint egy évszázadig megtalálható egymás mellett. Nagyjából ugyanolyan jelenségnek vagyunk tanúi, mint a XV–XVI. században a gótika halódása és a reneszánsz kialakulása idején. Ezért nehéz egy-egy művészeti ág stílustörténeti elhatárolása, idő- és térbeli kereteinek szilárd rögzítése.

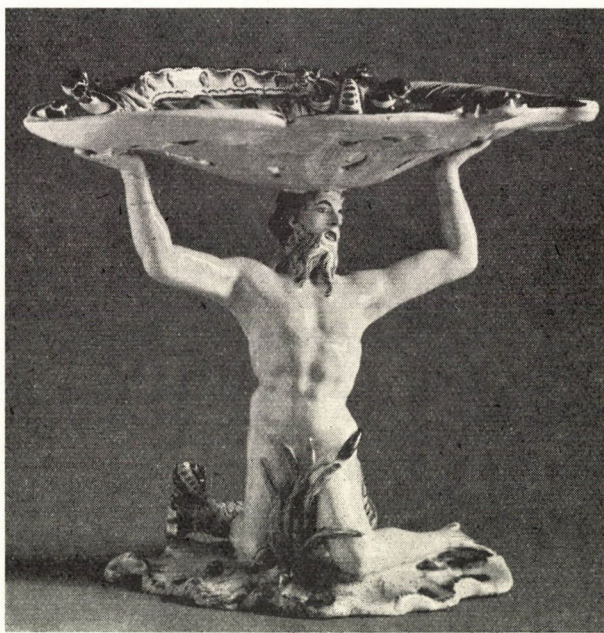
Ezeket azért szükséges megemlíteni, mert dr. Kiss Ákos könyvének egyik problémáját ezek nélkül alig értjük meg. A könyv a XVIII. század második felének magyarországi kerámiaművészeti kérdéseivel foglalkozik, ezért érthető, hogy a cím részben szűk, másrészt pedig tág a mondanivaló kifejtésére vagy akár csak érzéltetésére is.

A XVIII. század második felében a magyar kerámia fejlődése már kettős irányú. Még mindig megvan — bár egyre kisebb mértékben — az egyéni utakat követő kerámiaművesség, mely mint készítményeinek motívum-

készlete mutatja, széles néprétegek igényeit elégíti ki. Ezzel szemben a holicsei fajanszmanufaktúra megindulásával, 1743-tól a manufaktúrális kerámia is fellendül Magyarországon. Holiccsal a magyar kerámia fejlődésében egy olyan jellegű tevékenység indul el, mely a közel-múltig hatott kerámiaművészetünk fejlődésére. Dr. Kiss Ákos könyve csak a manufaktúrális kerámia kialakulásával és XVIII. századi fejlődésével foglalkozik, s nincs tekintettel az ekkor még jelentős mértékben szerepet játszó reneszánsz vagy népies díszítésű egyéni kerámiaművességre. Az egyéni magyar kerámiaművesség is kétirányú a század folyamán. A helyi fazekasság mellett tulajdonképpen ekkor jutnak a habán keramikások nagyobb szerephez a lakosság igényeinek kielégítésében. Nem véletlen, hogy a század utolsó évtizedeiben alakult kisebb manufaktúrák (Dejte, Pongyelok stb.) a habán fazekasok ízlésében fogant fajanszokat készítenek. Dr. Kiss Ákos könyve tehát tág olyan értelemben, hogy Holic és Tata szerepe túlmegegy a barokk időszakán, hiszen Tata például még a XIX. század második felében is működik és Holic is csak a XIX. század elején szűnteti meg működését. A könyv alcíme viszont lényegében a manufaktúrális kerámiára szűkíti a barokk fajansz fejlődését és figyelmen kívül hagyja az egyéni fazekasság tevékenységét, produktumait. A barokk fajansz fejlődése Magyarországon egyébként sem redukálható Holic és Tata szerepére, hiszen az 1760-as években az Esterházy hercegek birtokán, a mai ausztriai Csáván is létesül fajanszgyár, melynek feltehetően egy készítménye is



Huszár; Holic. XVIII. sz. második fele



Triton; Holic. XVIII. sz. második fele

fennmaradt az Iparművészeti Múzeumban. A kinaizáló csésze Csányi Károly szerint a XVIII. század közepe táján készült magyar munka. A csésze az Esterházyak fraknoi kincstárának tárgyaival került az Iparművészeti Múzeumba. Miután a XVIII. század 60–70-es éveiben Esterházy „Fényes” Miklós szakosította a család különböző „Kammerhof”-jait, a porcelánokat a fertődi kastélyba gyűjtötte össze. — A fraknoi kincstárban fennmaradt említett fajansz csészét olyan tárgynak kell tekintenünk, melyhez a családnak különleges érdeke, emléke fűződött.

Ugyancsak a XVIII. század 70-es éveiben létesült Kisbérén (Komárom megye) a Batthyányak rövid életű fajansz manufaktúrája. A példákat még sorolhatnánk, azonban a fentiek is elegendők annak bizonyítására, hogy a könyv címe nem találó, nem fejezi ki a tárgyalt témát.

Dr. Kiss Ákos könyvéhez csatlakozik témában Krisztinkovich Béla ugyancsak a Corvina kiadásában megjelent „Habán kerámia” c. könyve. Ha a külföldi olvasó

ezekből akarná megismerni a magyar kerámia e korabeli fejlődését, alakulását, igen hézagos képe alakulna ki a magyar kerámia fejlődéséről. Az egyébként díszes kiadású kötetek közé a sorozatba kíváncsoznék még legalább két olyan kötet, mely a Krisztinkovich Béla és dr. Kiss Ákos témái közötti időszakkal, fejlődési periódusokkal foglalkozna. Ezekben a kötetekben helyet kaphatnának azok a problémák, melyeket ismertetésünk elején jeleztünk.

Az elmondottak nem érintik dr. Kiss Ákos könyvének érdemeit. Valószínűleg a szerző szándékától függetlenül, más tényezők közrejátszása folytán kapta kötetet a címet. A szerző ismert források segítségével vázolta fel a holicai és a tatai manufaktúra kialakulását, művészi fejlődését és lehangyatlását. Időközben a művészettörténeti és történeti kutatások következtében számos olyan adat, forrás került felszínre, melyek a szerző néhány megállapítását pontosabbá tennék.

Katona Imre

N. PEVSNER, H. G. EVERS, M. BESSET, L. GROTE

HISTORISMUS UND BILDENDE KUNST

Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 in München und Schloss Anif. München, Prestel Verlag. 124 l.

Jelenünkre igen lényeges, a mögöttünk hagyott század ismeretére nézve pedig alapvető fontosságú a historizmus művészettörténeti kérdéseinek vizsgálása; úgy érezzük, égetően érkezett el az idő e kérdéstömeg elemzésére is; egyrészt, mert a ma művészetének összetevőihöz szolgáltat adatokat, másrészt pedig az azt követő szecesszió műtörténeti értékelése is megkezdődött már, annál nagyobb hézagot jelent tehát a művészeti múlt ismeretében az az űr, amely a XIX. sz. e főirányzatát illetően tátong. De előrehaladott közben az idő is ahhoz, hogy a tudományos módszerességű vizsgálódások e korra nézve megkezdődhessenek.

A felismerés, amelynek nyomán nálunk is történt kezdeményező lépés (Kiss Ákos, *Művészet*, 1966. II. sz.; Uő. Néhány gondolat a historizmus iparművészeti — díszítőművészeti — kérdéseiről, megjelenés alatt) nyugat-európai művészettörténetek és építészettörténetek egy csoportját a közelmúltban arra bírta, hogy kutatásaik és szemlélődéseik eredményét konferencia keretében vitassák meg.

A Münchenben, majd ezt követően Anif kastélyában folytatott üléseken négy előadás hangzott el; hosszúság, élénk, olykor a személyeskedésig jutó viták tarták fel, minő sokrétű, tisztázatlan kérdéstömeg rejlik a historizmus fogalma mögött. A XIX. századi ipari forradalom következményeiként fellépett bonyolult művészeti jelenségek mögött megjelent maga a század is hatalmas társadalmi átalakulásaival, s nyilvánvalóvá vált, hogy a vizsgálódásokat végzők között is számos alapvető nézetbeli különbség tárul fel. Az elhangzott előadások leginkább az építészettörténet, másodsorban a festészet XIX. századi tényeiből indultak ki; a többi művészeti ágakat, beleértve az e tekintetben annyira lényeges díszítőművészeti művéségeket is, sajnos csupán kisebb mértékben érintették.

Az első előadás N. Pevsneré, az ismert műtörténészé volt. Megfogalmazása szerint a historizmus olyan művészeti magatartás, amelyben a történelmi szemlélet és annak alkalmazása erősebb, mint a saját jelené — az ilyenkor nem az újszerű saját kifejezőmódon munkálkodik, hanem azok helyett már korábban volt formákat részesít előnyben. Pevsner előadásában, de a résztvevők többsénél is kifejezésre jutott az a nézet, amely szerint a historizmus klasszikus földje Anglia, ennek megfelelően a szigetország hosszan élő neogótikájának kérdései az egész idő alatt különös súllyal szerepeltek. Az angol gótika továbbbővülő jelenségeit pedig a középkor végétől vizsgálták. A historizmusnak ilyen régmúltba visszanyúló, gyökeres elemzése erőteljesen vetette fel a művészeti továbbélés és a művészeti felújítás kérdéseinek ellenpárját, amelyek kétpólusú dialektikája mintegy kerete

lett a viták jó részének is. Kiderül, hogy a XVIII. sz. angol gótikájánál a továbbélés mellett a tudatos elővetés is főszerepet játszott. Nem csupán már meglévő alkotásokat folytattak így, de a korai romantika nézeteinek megfelelően azt méltóságátjesnek, varázssosnak érezve, H. Walpole 1749-től tudatosan építtette így Stawberry Hillt, alaposan megindokolva e választását. A század chinoiserie irányzatai túl ismertek, ezeket azonban a kelet másik főága, az izlámé már ekkor kiegészítette. Fischer von Erlach *Historische Architektur* c. könyvében érdemesnek találta a kora idegenszerű, de mégis használatos stílusairól való értekezést; ilyképpen talán elsőként használva a historikus fogalmát. A barokk idők történetes stílusképzéseinek másik érdekes jelensége az, amikor a reneszánsz nagyjainak egyes jólismeret vonásait egyetlen épületen elegyítették. (Villa Madama, Potsdam egyes építkezései.)

A konferencia tudatosan szűkítette vizsgálódási területeit; a barokk ókori történettudományától és a XVIII. sz. Vézuv környéki feltárásaitól befolyásolt antikizáló klasszicizmusokat, mint szerves stílusfejlődéseket nem helyezték előtérbe.

Pevsner a historizmus fontos keletkeztető mozzanatának tartja a Goethével kezdődött, Herderrel tudományosodó romantikus történetiséget. A grották és műromok élvezetéről valló legkorábbi ismert adatunk azonban már 1709-ből való; a kor egyik művelt építető angolja szerint a régi építmények maradványainak becse részint finom kézműves kivitelükben, részint történelmi hangulatot árasztó voltakban rejlik.

A résztvevők megegyeztek abban, hogy a történelem kritikaivá és tudományossá válása fő oka volt a művészetek XIX. századi historizmusának. A kornak azt a sajátosságát pedig, hogy különböző feladatokra más-más stílusokat választott ki, a feltörő időszak különös erejének tartják, s nem a gyengeség jelének. Helyesen emelte ki Pevsner is a historizmus idején a mecénás, az építető személyében beállott nagyfokú változást; már a XVIII. századi angliai új nemességnél megfigyelték, hogy előszeretettel készíttette családi síremlékeit gót ízlésben és pedig úgy a kor továbbbővülő gótikájában, mint tudatosan alkalmazott XIV. századi formákban (!). Úgy látszik, hogy a történelmi formák felújításához inkább a kívülről vonzódtak, a jelentős művész, a kor szintje felett tudatosan elmélkedő író gyakran ellenségesen nyilatkozott. (Schinkel, Musset és mások.) Egy már létező régi épület utánzata ellenszenves számomra — mondotta egy kiváló építész 1822-ben. Ezekkel szemben J. Ruskin a század közepén igen hatásos propagandát űzött a követendő régi formák, elsősorban az általa annyira tisztelt középkori olasz stílusok érdekében. Jellemzőként

a historizmus kibontakozásának körülményeire, a kor tekintélyesebb építészei — így G. Scott — a gótikát tartották a XIX. sz. feladatai számára a legalkalmasabbnak, amely század pedig minden más kort felülmúló újszerű, változatos építészeti tevékenységbe kezdett. A XIX. sz. sikeres neogót tervezői abban a meggyőződésben éltek, hogy koruk a gótika reneszánsza. A gótika volt az utolsó eredeti stílus, mondták, így a jövő építésének bonyolult, újszerű feladataihoz abból kell kiindulnia. A „műgyetemi gótika” híveinek azonban a reneszánsz feltámasztását és a és a jövő stílusát kívánnak kellett megberköznök. Schinkel már 1826-ban minden stílnélkül „modern” épületeket épített „aktuális-jelenkori” jelszavakkal.

Pevsner inkább afelé hajlik, hogy a historizmus a művészeti források elgyengülésének jele.

H. G. Evers is az angol gótizáló historizmus talajából indult el. Ő bizonyult a historizmus legkitartóbb védelmezőjének. Fejtegetései elsősorban e művészeti jelenség határainak a lehető legtágabb kiterjesztésére irányultak, amivel alapos vitákat idézett fel. Gyakran találkoztunk olyan nézetekkel, amelyek a művészetek csaknem egész múltjában felfedeznek historizáló jelenségeket. Evers ezen túlmenően annak a XIX. század végi elenyészését is tagadja; ő a XX. században is végig megtalálja a historizmus tényezőit és tényeit, nem véve ki ebből jelenünket sem. Hogy azonban a XIX. században tetőző e művészeti jegeket az évezredekben ne oldja teljesen szét, az örökkön fennálló historizmus mellett ő is megkülönböztet egy 1830–1890 közötti főágat. Ezt a XIX. századi historizmust az egyfajta szellem egyik legjelentősebb erő kifejtésének véli (így F. Meinecke is, aki az egyik legnagyobb szellemi forradalomként üdvözölte!), amely szerinte a művészeti történelem ciklikus módján leginkább megérthető. A XIX. század emberének hatalmas és a történelmiséggel sokoldalúan összekötött aktivitása eredményezte az élet ama túlradó gazdagságát. A historizmus a művészetek terén a formák mellett a témákat is gyakran merítette a történelemből, művészeti pluralizmusokat idézve elő. A XIX. sz. művészete, amikor a tudományossággal szövetkezett, a reneszánsz útját járta. Igaz, hogy így elvesztette az archaikus, ihletett korok emberének a mítoszról merített ösztönösségét, helyette azonban bámulusos sokrétűséget nyert. Evers hevesen ellenéz minden olyan állítást, amely a historizmust valaminő művészi alkotás képtelenségéből magyarázná. Nem, a historizmus művésze az első, aki mélyen megismerte a múltat, s annak nagyra becsült emlékeit, mintegy jelenébe átültetve élvezi. A historizmust a funkcionalizmus korai, első formájának véli!

Evers azután olyan művészettörténeti jelenségeket is a historizmus körébe igyekszik állítani, amelyek inkább csak történetileg mentek végbe; korábbi műalkotások pusztán létükkel minden időben befolyásolhattak későbbi alkotókat. Azt, hogy Manet egy kompozícióját Raffaellótól vette át, éppen az ezért emeli ki hangsúlyozottan, mert a historizmus uralmát arra a művészeti területre is ki akarja terjeszteni, amely a közfelfogás szerint annak teljesen ellentállott, ti. a francia impresszionizmus köré.

A historizmus fogalmát a régmúlt felé az irodalmi témák örökké visszatérő művészeti felhasználásai révén igyekezett meghosszabbítani; Homérosz, Dante, Tasso, Shakespeare (aki maga is állandóan történeti témákból merít) példaival. Ez annál lényegesebb lenne, mert a historizmus elsődlegesen irodalmi koncepciójú lévén, egy-egy elmúlt kort irodalmi emlékei révén vesz szemügyre, s csak azután közelít annak képzőművészeti és egyéb értékeihez. A keresztény bibliai témakör különös segítséget látszik nyújtani ehhez a felfogáshoz; így Evers szerint úgyis szólván az egész középkori művészet a historizmus fogalmi körébe esnek. Erős vitákat keltett azonban a historizmus kiterjesztése a XX. sz. avantgarde művészetére felé; a kollázsok korábbi adottságokra utaló elemekkel ugyancsak historizálóknak. Mindezek eredményeképpen Evers szerint jelenünkben nem lehet saját korstílusról beszélnünk, legfeljebb a primitívségről; művészetünk, alkotóink tudata a Vitruviuszok, a reneszánsz, a XIX. sz. tudatos (tudósi) buzgalomával egybe-

hordott műmintáinak a halmaza. Különös nehezékként befolyásolja a jelent a XIX. sz. végzetes szellemi öröksége, a művészettörténet tudománya stílusfogalmaival; ezek ólomsúlyú tudatosságai most már alaposan meg fogják határozni a történetendőket. Ekképpen tart jelenünkben is a historizmus uralma (Musée imagineaire).

Maurice Besset Viollet-le Duc-kel példázta a XIX. sz. romantizmusból kinövő történetiességeit. A romantika haladó irányzata a kor enciklopédikus eszközeivel felfegyverezetten egyesült V.-le Duc-ben, a „modern ember” egyik igen korai példányában, aki sokoldalú, sokjelentésű társadalmi adottságok közepette élesztgette a középkor örökségét. V.-le Duc nem hátrált meg kor szeme láttára kibontakozott bonyolultságai, összetettsége elől, azonban levegőtlennek, diszharmonikusnak érzett társadalmi számára kivezető útként a középkor komplexitását, harmóniát ajánlotta és így választotta életművét „a szív hazáját”. A nagy rekonstruktor számára a történelmiség mindvégig csupán kora magáévá tételének, leküzdésének eszköze maradt. Bár a romantika polgári-liberális ágához tartozott (Stendhall, P. Mérimée-vel és másokkal együtt), mégis gyakran harcostársai lettek a késő romantika reakciós kései epigonjai is, akik a múltat a jellel szembe igyekeztek fordítani. Esztétikája a historizmusra annyira jellemző pluralizmust szegte az általa elítélt akadémizmussal szemben, ekként támatta a főellenséget, a klasszicizmust. „Esztétikai balossága” érdekes vonalát Besset a francia avantgardizmus haladó hagyományainak menetébe illeszti be; V.-le Duc-öt nagymértékben foglalkoztatták a tudományos esztétika kérdései és a történeti stílusok kialakulási, azokat egy-egy időszak politikai-erkölcsi-társadalmi önkifejezéseinek, formát öltéseinek tartotta. Ilyen társadalmi jellegűek voltak számára az építészeti formák is. A stílus nélküli konstrukcionális-funkcionális építészet őt is foglalkoztatta, akár Schinkel, de ezt a középkori építészettel felől vélte elérhetőnek. Általában korát ragyogóan fejlődőnek érezte, annak azonban az imádott középkori formák, elsősorban a XIII. sz. továbbfejlesztésével kellett volna művészi tetőzést elnyernie, amiben jelene rossz klasszicista örökségekkel terhelt akadémizmusa akadályozta. Előre látta az ipari forradalom következményeként annak leendő építészeti-művészeti igényeit is. A nagy liberális a francia székesegyházak nagyszerű szerkezeteihez hasonló óriási csarnokokban adott volna otthont kor és a jövő társadalma sokféle igényeinek is. Fő elve volt, hogy a történelem, annak stílusai alapos ismeretéből bontakoznak majd ki a jövő történelem mentes művészete. Jó lenne — fejezi be Besset —, ha jó gondolatait csak feleannyiban lennének termékenyek, mint tévedései, gondolva itt ismeretes műemlékrestaurálási elveire.

L. Grote a funkcionálisról és a stílusokról tartott előadásában a személyeskedésig menően támadta Evers nézeteit. Ő a historizmust elsősorban negatív oldalairól vizsgálta; egybegyűjtötte azokat a kritikákat is, amelyekkel e művészeti irányt már saját korában is illették, így Gautier, Schinkel, Semper, Muther, Nietzsche és mások idevonatkozó nézeteit. Seregzenlét tartva a historizmust követő idők művészeti formái felett egészen a jelenig, a továbbiakban inkább a XX. sz. irányzatait elemezte. A konferencia résztvevői általában szívesen haladtak túl a tulajdonképpeni historizmus határain jelenünk felé, az elmondottakon kívül azért is, hogy annak a funkcionálizmussal, konstruktívizmussal való kapcsolatait vizsgálják. Grote elutasította azokat a nézeteket, amelyek szerint a historizmus jelenünkben is tartana; a ma embere pl. az alpatinát a technika tökéletessége feletti unalomból kedveli, az áltöredékességet pedig a keret újszerű változatoként. Korunk menekülése a primitívhez, naivhoz, a népihez, a laikushoz, a gyermekrajzhoz csupán a régtől is ismeretes pásztoridill mai változata.

Érdekes kitérője volt a megbeszéléseknek a személyi diktatúrák időszakainak történelmi vonzódása a klasszicizmusokhoz.

Az előadásokat követő vita megmutatta, milyen szétágazóak a nézetek, mily nagyok a különbségek; a szóharcok gyakran tartalmak a résztvevők jó néhány között már korábban folyt vitatásokra is. Sajátos módon az

előadók a higgadt elemzések mellett erősen hangot adtak személyes művészeti hitüknek, így Pevsner és Grote az 1930-as évek modernségének hívei, Besset 1920 új stílusáért lelkesült, míg a küzdelemből meglehetősen megépázottan kikerült Evers a XIX. sz. 2. fele valóságos apologetájának bizonyult.

A vita a historizmus tényeit igyekezett elhatárolni az ahhoz hasonló régmúlt jelenségektől, aminők a Carracciak eklektikája, Reynolds Michelangelótól történt kompozíció átvételei. Ez nem minden műfajnál ment könnyen; problematikusabb volt a XVIII. sz. festészeténél, különösen az akkor ünnepezt festőfejedelem, Raffael Mengs XVI. századhoz fűződő kapcsolatánál és hasonló előzményeknél. A historizmus XIX. századi főágánál hangsúlyozták a stílusok egymásmellettségének kérdéseit, amelyek között a kor esetenként úgy válogatott, hogy bizonyos feladatokra bizonyos stílusokat részesítettek előnyben; emellett a tulajdonságánál fogva érzik a historizmus védelmezői azt sokrétűnek, élettelinek, támadói pedig erőtlennek.

A müncheni vitát végül is a historizmus Európa-szerte található értékeinek műemléki védelméről szóló szemlével fejezték be, amelynek során kiderült, hogy a XIX. sz. ilyenemű emlékei a legfejlettebb országokban sem részesülnek megfelelő elbánásban; az a sajátos helyzet alakult ki, hogy a XX. sz. avantgarde építészetének jellemző alkotásai (a Bauhaus stb.) már napjainkban is intézményesebb védelmet élveznek, mint a historizmus emlékei.

Az Anif várában folyt vita lényegesebb pontjaiként elvetették azokat a nézeteket, amelyek a XIX. sz. művészetének fő tengelyeként a romantika-realizmus ellenirányzatait tekintették. Amint az építészeti historizmus kiinduló helye Anglia, úgy a festészeti Franciaország; itt a David–Ingres-i hosszan tartó, 1860-ig is elhúzódó klasszikus lineáris irányzat mellett – ez élne tovább még Puvis de Chavannes-nál is – a Goya–Constable-i gyökérű Delacroix hagyomány, a rubensi festői tradíciók vonala, harmadikként pedig a Gericault, Manet irányzat haladt, mindezek a végén Gauguin és Van Gogh művészetében érték el a szintézist (Berger). Gyakorlatias-lényeges szempontnak tartják a múlt művészetének teljes, a műzeumok raktáira is kiterjedő ismeretét; az eddigi nézeteket a művészettörténet általában elfogadott csúcsaira alapított egyéni meglátások nagyban befolyásolták; egyes igen terjedelmes műágakat, így a historizmus életképművészetét alig vagy egyáltalán nem méltányolták. Hangsúlyozták a résztvevők a XIX–XX. sz. eddiginél nagyobb művészeti egységét. Az igazi nagy törés 1760–1800 között ment végbe, ezután keletkezett az a művészeti soknyelvűség, amelyet már V.-le Duc pluralizmusnak mondott. A romantika fogalma nem alkalmas arra, hogy különösebben felhasználhassuk, de főideje alatt következett be az a tudományosság, amely lehetővé tette a romantikus klasszicizmus helyére a tudományos klasszicizmust, a neogótika is ettől lett romantikusból inkább tudományos (Giedion nézetei). Majd igyekeztek behatolni abba az összetett kérdéscsomóba, amely a historizmus fő időszakában más képzőművészeti irányzatok kibontakozásával keletkezett.

A kor kísérő irodalmi és tudományos jelenségei mindvégig fontos szerepet kaptak; Adalbert Stifter, J. Burckhardt, F. Nietzsche és mások történelmi nézetei mellett a kor összképét magának a historizmus idejének jellegzetes embereivel egészítették ki. Picasso művészetével még azok is a historizmus képzőművészeti továbbélését látták bizonyítottnak, akik egyébként nem értettek egyet H. G. Evers örökön volt és örökre tartó historizmusával.

A Pevsner utószavából kicsengő nézetek is a historizmus jövőbeni uralmát valószínűsítik. A ma és a holnap embere a reá nehezedő dús ismeretanyagtól terhelt tudatával egyre nehezebben vonhatja ki magát a múlt hatásai alól. Gaudy stílusának, a szecessziónak, az amsterdamiak, az expresszionizmus, Perret formáinak meglepő, gyors felújításai mind hasonló jelenségekre utalnak.

A vita résztvevői nem csupán objektív vizsgálatok

eredményeit nyújtották, személyes rokonszenvük, de gyakrabban fenntartásaik, sőt ellenszenvük csendült ki az állásfoglalások mögül. A historizmust védő Evers súlyos támadásokban részesült, bár apológiája új és új megfigyelésekkel volt teli. A támadók közül az enyhébbek voltak azok, akik a historizmus tartásnélküliségét, eredetiség nélküli voltát kifogásolták, többek azt egyenesen a politikai szélsőségek művészeteként aposztrofálták. Ugyanekkor Evers a historizmus pluralizmusát a demokratikus véleményszabadságokkal hozta összefüggésbe. Megoldatlanok maradtak az olyan kérdések, mint a historizmus kora festészetének és a történeti festészetnek az összefüggései, elmúlt korok egyes művészeti elemei felújulásának, az ettől független művészeti szerves továbbélések kérdéskomplexusa. Javasolták az eklektikának, mint időről időre visszatérő eljárásnak a historizmus fogalmától való szigorú elkülönítését. Igen érdekes volt az a nézet, amely a XVIII. sz. rokokója játékos-ünnepi szellemiségéből vezetné le a historizmus valóban valaminő álarcosbálra, stíl-seregszemlére emlékeztető tartását. Ajánlották a historizmus kora mecénáskérdésének alaposabb vizsgálatát; ettől, akár a másik létrehozótól, a történelemtudományok egybeeső idejű fellendülésétől komoly eredményeket várnak.

Végül Evers tartott expozét, amely a historizmus funkcionalizmusba átnövő összefüggéseit taglalta, kifejezve azt a reményt, hogy a napjainkban történeti távlatba kerülő historizmus ellenében fel fognak hagyni azokkal a meg nem értésből eredő támadásokkal, amelyek minden stíluskorszakot szabályos jelenséggé váltak. Érdekesen bírálta a korunk alkalmazott művészetének, építészetének funkcionalizmusa elsődlegeséről vallott, igen elterjedt nézeteket. Szerinte jelenünk éppoly örömmel és öncélúan merül el az anyagok felületeinek kimunkált hatásaiban, amint a XIX. sz. a történeti formákban; de nem volt idegen a formákkal való öncélú játszadozás a Bauhaus körétől és más hasonló irányzatoktól sem. A türelmes, demokratikus historizmus választási lehetőségeivel – Evers szerint – még sok lehetőséget tartogat a jövő számára is.

A már csupán kezdeményező volt miatt is nagy-jelentőségű szimpozion számos figyelmenre méltó állítása, fejtegetése közül csupán a lényegesebb gondolatmenetekből vettünk; mivel a müncheni és anifi vitákkal egyidejűen, párhuzamosan magam is vizsgálatom a historizmus kérdéseit, e helyütt csupán néhány mondat erejéig tenném meg észrevételeimet.

A résztvevőknek a tárgy iránti nagyfokú, mély érdeklődéséből következően a megbeszélések gyakran váltak szubjektív hangúvá. Tárgyilagosabb vizsgálódások, különösen a jelenvoltak sokoldalú, mély tárgyismeretéből következően bizonyára nem egy kérdést előbbre vittek volna. Nem tartom egészen indokoltnak az angol történelmi stílusok ily nagymérvű középpontba helyezését; ezt valamelyest érthetővé tette a vitatémák között az építészet súlyponti szerepe. Valójában azonban a historizmus főjelenségei az európai kontinensen mentek végbe, még a század közepi romantika építészeti-díszítő-stílusának nyelvzetében is az olasz trecento elemei vitték a hangsúlyos szerepet. A historizmus időbeli végtelen kiterjesztése egyfelől a múltba, másrészt jelenünkig, annak fogalmát túlságosan feloldja, és egyes ismérveinek elemzését, jegyeinek elhatárolását éppen nem segíti elő. Hasznos volt az eklektika fogalmának a historizmustól elválasztása; sajnálatos módon annak neoreneszánsz főirányzatát nálunk is megkísérelték így illetni. A stílusovábbélések és stílusfelújítások közötti különböztetések ugyanígy előre fogják juttatni a historizmus kutatását, amint annak elemzése is, hogy a historizmus időszaka a korábban volt művészeti elemek közül egyes stílusjegyeket, témákat vagy tárgyakat elevenített-e fel, s azt milyen mértékben és arányban tette.

A közreadott anyag alapján jelentős kutatások, értékelési kísérletek sodrában vagyunk, annak résztvevői nem utoljára mérték össze eredményeiket.

Kiss Ákos

A közelmúltban megjelent művészeti könyvek sorában Barcsay Jenőnek *Forma és tér* című műve jóval több mint a művészetről való megszokott írások. A szó legnemesebb értelmében egy modern festőművész *confessio*-ja az önmagában vívott küzdelemről amelyben több mint negyven esztendő festői pályáján szerzett tapasztalatait írja meg, s legfőbb gondja a kifejezés formáinak keresése és csiszolása volt. A könyv elolvasása után éreztük, hogy a szerző különlegesen újat és izgalmasat adott, mert megpróbálta szavakká formálni az alkotással kapcsolatos gondolatait, kételyeit, eredményeit. Ezeken keresztül felel a XX. század művészetének nagy problémájára: a forma és tér kérdéseire, amelyek a látvány, a valóság és kép igényének összekapcsolásából erednek. Barcsay szinte rávezeti az olvasót arra, hogy képein miként „írja át” síkra a térbelit. A szöveg váltakozva tartalmaz megfigyeléseket, tapasztalatokat és vallomásokat, s ekként az olvasó – így most az ismertető is – elkerülheti azt a veszélyes csapdát, amely a művészi alkotás folyamatainak elemzésekor mindig fenyeget.

Önkéntelenül eszünkbe jut a sokszor idézett anekdota, midőn Arany János egyik kommentátora azt fejtegette, hogy mit gondolt Arany amikor ezt, meg amazzt írta, s Arany az írás szélére jegyezte: gondolta a fene. Anekdota voltán messze túl mutat ez a kis történet és felveti az alkotó és szemlélő, alkotó és magyarázó viszonyát.

E tekintetben a legjobb az lenne, ha meghallgatnók magát a művészt, a költőt, az író, a muzsikust, a szobrászt, hogy vajon mi váltotta ki belőle a művet. De nem bizonyos, hogy az alkotó teljes mélységében látja saját művét. Hiszen korának gyermeke, s ez csak félig-meddig tudatos benne. A kívülálló láthatja a mestert a különböző szellemi áramlatok sodrában, s meg tudja mondani, hogy az, amit a művész legegényibb valójának érzett, voltaképpen a kor szellemének a megnyilatkozása, nagy értékek ellenére a művészek emlékezései, önvallomásai, önéletrajzai.

A magyar művészeti irodalom igen gazdag ilyenfajta dokumentumokban. Gondoljunk csak Barabás Miklós, Munkácsy Mihály naplójára, Rippl-Rónai József, Csók István emlékezéseire, Ferenczy Béniének a szobrokról vallott gondolataira, Bernáth Aurélnak megnyilatkozásaira könyveiben.

Mindezek az írások, emlékezések, elmélkedések a művész életének eseménysorozatát tárják elénk, legfeljebb itt-ott átkapcsolnak az események, jelenségek feletti töprengéseire, látomásaira, de általában nem sokat nyújtanak a művész alkotómunkájának természetéről. Pedig egy-egy művészen nem életének ilyen vagy amolyan történései érdekelnek, hisz a köznapí emberek élete gyakran sokkal érdekesebb – hanem éppen a benne lévő képesség kibontakozásának története. E szempontból páratlan értékű művel gazdagodott a magyar művészet Barcsay Jenő Kossuth-díjas érdemes művésznünk *Forma és tér* c. könyvével. A könyv idegen nyelven is megjelenik, s így akárcsak előző művei, művészetünk megbecsülését öregbíti a nagyvilágban.

Barcsay Jenő könyvei voltaképpen főiskolai tanárságából születtek. Tanítja az anatómiát, íme a *Művészeti anatómia* c. könyve. Az anatómiában nemcsak a meztelen test törvényeit keresi, hanem általában a test statikájának és dinamikájának természetrajzát. Így jut el a lepel és a drapéria, az emberi testre boruló takaró, vagy a szélben lobogó zászló törvényeinek kutatásáig. *Ember és drapéria* c. könyve ennek nagyszerű művészi vetülete. Barcsay Jenő nem csupán az anatómia tanára a főiskolán, hanem a szemléleti látszattané, a kis és nagy térformák csodálatos világáé. Érezhetően ez indította el ezt a könyvet, hogy számot adjon magának és másoknak, hogy benne miként alakul a tér és forma kapcsolása.

Barcsay ezt a könyvet – ellentétben előző két

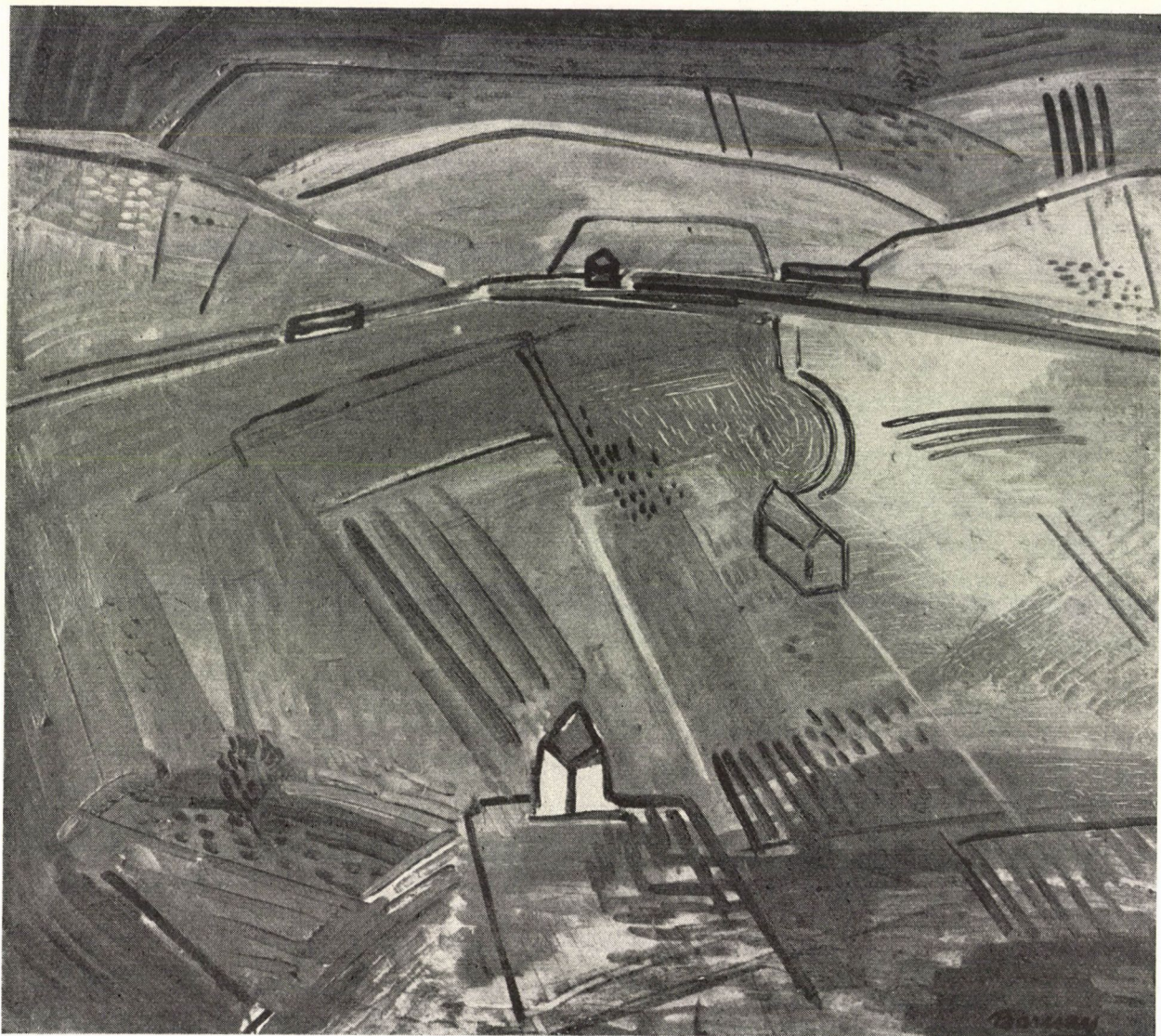
művével – tudva-tudatlan – önéletrajzként fogalmazta meg, s éppen arra adott feleletet benne, amit a többi önéletrajzokban hiába keresünk: *művészetének kibontakozására*. Azt szokta mondani, amikor valami másfajta felkérést elhárít magától: „én festő vagyok”. Most e festői voltának kibontakozását, festői látásának lassú csiszolódását rajzolja fel előttünk. Könyve tehát nem eseménytörténeti életrajz, hanem festő-világának következetes kibontakozása.

Közben, mivel tényekről, valóságokról van szó, igyekszik a lehető legnagyobb mértékben személytelen lenni. Nem önmagáról beszél, hanem vonalról, formáról, színről, síkról, térről. Barcsay Jenő ízig-vérig modern művész, mindig tud arról, hogy mi történik a világban, anélkül, hogy mások hatása alá kerülne, inkább csak hozzáméri a magát, hogy megállja-e a helyét. Azonban ez a szép és becsülendő magatartás bizonyos hátránnyal is járt a könyv szempontjából: csak azt mutatta meg benne, amit most a magáénak érez, de nem beszélt arról, hogy hogyan jutott el eddig. Festő-életének „őstörténete” ekként homályban marad. Nem látjuk azt a kezdő művészt, aki akvarelleket fest, sem azt a főiskolást, aki Vaszarznál megzavarodik, nem érti, mit is kellene tennie: mintha nem is lett volna az a Rudnay növendék, akiről azt mondta a Mester a Falu bolondja c. képére: „Barcsay úr ez Tokióban is kép, nincsen már mit tanulnia.” De nem ismerjük azt sem, hogy miként küzdött Cézanne, Aba-Novák hatásával. Mint művészettörténészek, csak sajnálhatjuk ezt, mint Barcsay mester tisztelői el kell fogadnunk álláspontját: csak arról ír, amit ő bányászott ki a látványból, nem arról, amiben csak követője volt az előtte járó nagy mestereknek.

Munkája eltér e könyvében az Anatómiától és Drapériától. Amazokban szigorú, módszeres szerkezetben halad egyik ponttól a másikra: itt ezt nem tehetette meg, mégpedig azért, mert a műalkotásban minden kifejezési eszköz együtt, egymást áthatva jelentkezik. Tehát olyan nincsen, amelyben minden vonal a perspektíva megszokott irányával ellentétesen futna, mert akkor nem műalkotásról, hanem példatárról beszélhetnénk. Nem lehet tehát élesen elkülöníteni a mondanivalókat, hanem amikor az egyik dologról beszél egy-egy rajzával kapcsolatban, ez csupán azt jelentheti, hogy ez a domináns a rajzban a többi részlet rovására. Kítűnő gondolat volt éppen azért az, hogy a szigorú szakszövegeket közbeiktatott kurzív betűkkel szedett „vallomások”, spontán, művészi megjegyzések kapcsolják össze, mindig figyelemztetve arra, hogy spekulációból sohasem születhetik művészet. Általában az egész könyvre jellemző, hogy tele van friss ötletekkel.

Kítűnő összehasonlításra ad alapot például a látvány és kép egybevetése és a kettő közt utat mutató vázlatok közlése. A fényképész pontosan arra a helyre állt, ahol a mester állványa vagy festőszéke állt, s onnan fényképezte le a természetnek a véletlenekkel gazdagon átszőtt játékát. Így azután végig tudjuk követni Barcsay szavainak kíséretével azt az utat, ahogyan a rendetlen látványból „rend” születik, s a látványból kép lesz, mert Barcsaynál ez a legfontosabb megkülönböztető a látvány és a kép között.

Az alkotás komplex folyamatán belül a kifejező eszközökben az egyszerűtől a bonyolultabbig szedi rendbe Barcsay mondanivalóit. Ez a rend nem azonos alkotásainak időrendjével. A művészettörténész számára tehát nem időben egymás után keletkezett művek sorakoznak a könyv lapjain, hanem a felvetett témák, problémák szerint kapja az alkotásokat. Sajnos Barcsay csak ritkán írja rá a képre a keletkezés idejét, a legtöbb képnél emlékeztetből állapította meg utólag, hogy mikor is készült. A művészettörténésznek a maga számára külön időrendi mutatót kell készítenie, hogy tájékozódni tudjon a művek keletkezéséről illetően. De ez a könyv nemcsak



Barcsay Jenő: Dombos táj

művészettörténészek számára készült, hanem a nagyközönséggel is meg akarja ismertetni a modern művészet kifejező eszközeit a vonaltól a síkba forgatáson keresztül a szinte tasista folthatásokig és a színek hangulati erejéig — a voltaképpeni „szöveget” a másfélszáz kitűnő sok színes reprodukció adja. Alig észrevehetően, de hatásában annál szuggesztívabban, van a könyvnek olyan gerince is, amely nemcsak az egyszerűtől a bonyolultabb felé tart, hanem amely oldalról oldalra növekvő erővel szuggereálja azt, ami az utolsó lapokon majdnem himnikus lendületet kap: a művészet egyetlen igazi nagy mondanivalója az e m b e r.

A könyv szép magyar nyelven szólal meg, s ez lehetővé teszi, hogy ne csak a szakmabeli ember ismerkedjék meg belőle egyik nagy modern művésznünk küzdelmével, amelyet a kifejezés tisztaságáért folytatott, hanem mindenki, aki tárt szívvel és tudásvágygal közeledik az alkotások felé.

A mester Lyka Károlynak, a magyar művészet-

történet és művészeti nevelés feledhetetlen alakjának ajánlotta a könyvet, s ez több mint egyszerű ajánlás: minden szavából, minden képéből sugárzik Lyka Károlynak a művészetbe vetett tiszta hite. A magyar szellemi életnek még egy másik kiváló képviselője is hangot kapott a könyvben, az előszót író László Gyula professzor, akinek mint Barcsay bevezetője is hangsúlyozza, a könyv megformálásában vannak érdemei.

Külön kell szólnunk arról a gondosságról, ízlésről és tipográfiai biztonságról, amellyel a kötetet a szerkesztő és nyomda útnak engedte. Mint egész, mint mű, a könyv túl kívánczik szűkebb nyelvterületünkön s örömmel látjuk, hogy német nyelven máris napvilágot látott. Bizonyosak vagyunk abban, hogy akárcsak a Művészeti anatómia és az Ember és drapéria, ez a könyv is dicsőséget szerez szerzőjének, s vele megbecsülést a magyar művészetnek itthon és külföldön egyaránt.

Kisdéginé Kirimi Irén

A kiadvány előfizethető
a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁ-nál,
Budapest V., József nádor tér 1.
és bármely postahivatalban.

Csekk számlaszám egyéni: 61.257, közületi: 61.066 MNB egyszámlaszám: 8.

Előfizethető és példányonként megvásárolható

az AKADÉMIAI KIADÓ-nál,

Budapest V., Alkotmány u. 21.

Telefon: 111-010, Csekkbefizetési számla: 05.915.111-46

MNB egyszámlaszám: 46

az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLT-ban,

Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185-612

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója — Műszaki szerkesztő: Merkly László
A kézirat nyomdába érkezett: 1968. III. 15. — Példányszám: 700 — Terjedelem 20,50 (A/5) ív

68.65296 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

SZ. KOROKNAY, ÉVA:	Les rapports orientaux des reliures hongroises de la Renaissance	I
Dr. JAJCZAY, JÁNOS:	«Les tapis d'une exposition»	18
KOÓS, JUDITH:	Wiener Werkstätte: 1903—1932	43
SZIJ, REZSŐ:	L'art de livre d'Amicus et de László Reiter. (Un chapitre de l'histoire du livre artistique du XX ^e siècle)	54

RECHERCHES

KRISZTINKOVICH, BÉLA:	Sur les «incunables» Haban	73
RÓZSA, GYÖRGY:	Legs de Vilmos Egger	80
KATONA, IMRE:	Les antécédants et les débuts de la fabrication de porcelaine à Herend	85
Dr. M. KISS, PÁL:	L'art de Zsigmond Bikfalvi Koréh — 1761—1793	95
MEZEI, OTTÓ:	Dési Huber, l'homme et l'artiste dans la littérature critique et artistique de l'époque	100

DOCUMENTATION

NAGY, ÁRPÁD:	Les trouvailles du sépulchre archiépiscopal de Kalocsa du XI ^e siècle	112
KOVÁCS, BÉLA:	Donnée sur l'histoire de Feldebrő	124
SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	Données sur l'iconographie de Saint-Michel et de Moïse ...	126
MOLNÁR, JÓZSEF:	Le djami Jakovali Hassane	130

DISCUSSION

Discussion au sujet de la dissertation de candidat „ <i>Histoire de la verrerie artistique hongrois</i> ” de Borsos, Béla		
Genthon, István: Opinion d’opposant	138
Mihalik, Sándor: Opinion d’opposant	139
Reponse de Borsos, Béla	143
Discussion au sujet de la dissertation de candidat „ <i>Géographie d’art d’Eger et le baroque de l’Europe Centrale</i> ” de Voit, Pál		
Garas, Klára: Opinion d’opposant	146
Entz, Géza: Opinion d’opposant	148
Benda, Kálmán: Intervention	150
Reponse de Voit, Pál	151
HORVÁTH, TIBOR: Sur les activités de la Société Hongroise d’Archéologie, d’Histoire d’Art et de Numismatique en 1966	156

REVUE DES LIVRES

Katona, Imre:	Kiss Ákos: Art de la fayence baroques en Hongrie. Budapest, 1966. Corvina Kiadó	157
Kiss, Ákos:	N. Pevsner—H. G. Evers—M. Besset, L. Grote: Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 in München und Schloss Anif. München, Prestel Verlag	158
Kisdéginé Kirimi, Irén:	Barcsay Jenő: Forme et espace, Budapest, 1966. Corvina Kiadó	161

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

С. КОРОКНАИ ЭВА:	Восточные влияния на переплетах венгерского Возрождения	1
Д-Р ЯЙЦАИ ЯНОШ:	«Ковры одной выставки»	18
КООШ ЮДИТ:	Венские мастерские 1903—1932 гг.	43
СИЙ РЕЖЕ:	Художественное оформление книг Амикуса и Ласло Рейтера (Глава из истории книжного искусства XX века)	54

ИССЛЕДОВАНИЯ

КРИСТИНКОВИЧ БЕЛА:	По следам «инкунбул» хабанов	73
РОЖА ДЬЁРДЬ:	Наследство Вильмоша Эггера	80
КАТОНА ИМРЕ:	Предпосылки и начало херендского фарфорового производства . .	85
Д-Р М. КИШШ ПАЛ:	Искусство Жигмонда Бикфальви Коре 1761—1793 гг.	95
МЕЗЕИ ОТТО:	Деши Хубер, как человек и художник в зеркале современной критической и искусствоведческой литературы	100

ДОКУМЕНТАЦИЯ

НАДЬ АРПАД:	Находки XI века при раскопках архиепископской могилы в г. Калоче	112
КОВАЧ БЕЛА:	Данные к истории Фельдебрё	124
СИЛАРДФИ ЗОЛТАН:	Данные к иконографии святого Михаила и Моисея	126
МОЛНАР ЙОЖЕФ:	Джами Хассана Яковали	130

ДИСКУССИЯ

Боршош Бела:	Дискуссия по кандидатской диссертации на тему «История венгерского стеклоделия»	138
Оппонентский отзыв:	Иштейвана Жантона	138
Оппонентский отзыв:	Щандора Михалика	139
Ответ Белы Боршоша	143
Воит Пал:	Дискуссия по кандидатской диссертации на тему «Гео- графия искусства г. Эгера и средневенгерское барокко»	146
Оппонентский отзыв	Клары Гараши	146
Оппонентский отзыв	Гезы Энца	148
Выступление	Кальмана Бенда	150
Ответ Пала Воита	151
ХОРВАТ ТИБОР:	Отчет о деятельности Венгерского общества археологии, истории искусства и нумизматики в 1966 г.	156

ОБЗОР КНИГ

Катона Имре:	Акош Кишш: Искусство барокко в фаянсовых изделиях в Венгрии. Издательство Корвина Будапешт, 1966 . .	157
Кишш Акош:	N. Pevsner, — H. G. Evers, — M. Besset, — L. Grote. Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussionen im Oktober 1963 in München und Schloss Anif. München, Prestel Verlag	158
Кишдегине, Кирими Ирен:	Енё Барчаи, Форма и пространство. Издательство Корвина Будапешт, 1966	161



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1968. • XVII. ÉVF. • 3-4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1968

SZERKESZTI

POGÁNY Ö. GÁBOR

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG

ARADI NÓRA, DERCSÉNYI DEZSŐ, HORVÁTH TIBOR, KATONAIMRE, KONTHA SÁNDOR,
MOJZER MIKLÓS, VAYER LAJOS

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

LEVÁRDY FERENC:	A somogyvári apátság román maradványai	165
DR. JOÓ TIBOR:	Az edelényi kastély	189
SZENTKIRÁLYI ZOLTÁN:	Az edelényi kastély	208

KUTATÁS

KOVÁCS ÉVA:	Egy elveszett magyar korona	212
SZABÓ ERZSÉBET:	Johannes Babtista Carlone	214
G. AGGHÁZY MÁRIA:	Magyarországi László mester szerepe Milano és Buda 1391 körüli kapcsolatában	239
MOESS ALFRÉD:	Egy 18. századi pesti kőfaragómester munkássága. Adalék a 18. századi magyar építéstörténethez	245
VÁMOS FERENC:	„Egzotikus” emlékek az újabb magyar építészetben	250

ADATTÁR

GERSZI TERÉZ:	Adalékok Jacques de Gheyn II. rajzművészetéhez	257
PROKOPP GYULA:	Széchenyi István ismeretlen arcképe	261
DR. STEINER LÁSZLÓ:	Egy Munkácsy dokumentum	264
KARDOSS BÉLA:	Svéd—magyar barátság Barbizonban: C. F. Hill és Paál László	265

VITA

Németh Lajos „Csontváry művészete” című doktori értekezésének vitája

Fülep Lajos opponensi véleménye	269
Zádor Anna opponensi véleménye	274
Aradi Nóra opponensi véleménye	277
Németh Lajos válasza	281

KÖNYVSZEMLE

Vámos Ferenc:	Bruno Zevi: Az építészet megismerése. Budapest, 1964. Műszaki Könyvkiadó	290
Lajta Edit:	Balogh Jolán: A művészet Mátyás udvarában. Budapest, 1966. Akadémiai Kiadó, 1—2. kötet	291
Rózsa György:	L. Somfai: Joseph Haydn. Budapest, 1966. Corvina Kiadó	293
Rózsa György:	Zs. László — B. Mátéka: Franz Liszt. Budapest, 1967. Corvina Kiadó	293
Wessetzky Vilmos:	Hajnóczi Gyula: Az építészet története. Ókor. Budapest, 1967. Tankönyvkiadó	295
Lengyel Béla:	Werner Timm: Orosz grafika a 20. században. Leipzig, 1967. Insel—Verlag	296
Ecsery Elemér:	Kristian Sottriffer: A fametszettől a kőrajzig. Budapest, 1968. Corvina Kiadó	296
BEDŐ RUDOLF:	Az 1967. évben megjelent külföldi folyóiratok szemléje	303

A SOMOGYVÁRI APÁTSÁG ROMÁN MARADVÁNYAI

A pécsi kőfaragó műhely tevékenysége a középkori magyar művészettörténetnek egyik legjelentősebb ténye. Időről időre megkísérli a magyar művészettörténet-írás, hogy az iskola körül terjengő kronológiai bizonytalanságot — legalább részben — eloszlassa. A műhely tevékenysége, amely a megmaradt emlékek tanúskodása szerint aligha kapcsolható egy-két idegenből hozzánk származott mester személyéhez, nem korlátozható a székesegyház megépítésére. A monumentális szobrászi feladat megoldása után felszabaduló munkaerők tevékenységével több hazai építkezésnél is számolt a magyar építészettörténeti kutatás. A műhely munkásságát Pécssett sok száz faragványos kötödék dokumentálja. Az emlékek nagy száma lehetővé teszi, hogy ne csak pécsi kőfaragó stílusról beszéljünk általánosságban, hanem egészen határozott következtetésekre ad alkalmat az egyes mesterek tevékenységi körét illetően is. Ugyanakkor lehetőséget nyújt az anyag arra is, hogy a pécsi mesterek tevékenységét jól elhatároljuk a román kori emlékeink egyéb csoportjaitól.

Művészettörténelmi irodalmunk többek között a somogyvári bencés apátság átépítését is a pécsi műhely tevékenységéhez kapcsolja. Meg kell vizsgálnunk ezt a kérdést, annál is inkább, mert a pécsi építkezések kronológiája sem tekinthető véglegesen tisztázottnak, a több irányú közelítés esetleg lehetővé teszi a szorosabb kronológiai rögzítést.¹

A somogyvári bencés apátság középkori építéstörténetének tisztázása egyébként nemcsak a pécsi iskola tevékenységének megítélése szempontjából fontos kérdése művészettörténet-írásunknak: a magyar bencés építészet történetének megírása is sürgeti a XI. századi alapítás körülményeinek pontos feltárását. A magyar bencés építészet energikus indulása után a sajátos magyar politikai alakulás erősen megakadályozta a Szent István-i kezdeményezés erőteljes kibontakozását, s csak a pogány-lázadások elhallgatása után, Géza és László uralkodása alatt kapott az ezredfordulón meginduló erőteljes kezdet nagyobb lendületet. A XII. század végének bencés építészete viszont már sok olyan vonást mutat, amelyeket éppen a továbbfejlődés szempontjából érdemes szemügyre vennünk.

Az eddigi kutatás ugyan sok részletkérdést tisztázott, s bár a végleges tisztázást nagyon megnehezíti az a körülmény, hogy az apátság területén nem folytattak minden részletre kiterjedő módszeres ásatást, véleményünk szerint van elegendő adat ahhoz, hogy a további kutatások s egy esetleges ásatás elősegítése érdekében megkíséröljük az apátság középkori építészettörténetének felvázolását.

Az apátság építészettörténetének első feldolgozói az alapítás sajátos körülményei alapján francia hatásokat kerestek a kolostor templomának kialakításában s a megmaradt faragványos töredékeken.² A templom alapfalainak jellegzetes szerkezeti adottságai azonban hamarosan kiváltották az első feldolgozások korrekcióját: először jellegzetesen magyar építészeti sajátosságot ismertek fel benne, majd felmerült a lombard bazilikákkal való kapcsolat gondolata.³ Dercsenyi Dezső az általánosságban mozgó megállapítást konkrét elemzéssel igazolta, s a somogyvári bazilika építését a milánói S. Ambrogio

940-ig megépített részével hozta kapcsolatba. A fennmaradt faragványos anyagot több rétegre bontotta. A S. Ambrogio szöszékéhez kapcsolta az egyik szalagfonatos friztöredéket és az ún. Szent István megkövezését ábrázoló domborművet. Mindkét darabot az első építkezéshez sorolta és 1095 előttre keltezte. A XII. század harmadik negyedében a templom az alapfalak érintetlenül hagyásával átépült. Ehhez az építési szakaszhoz kapcsolódik az Oroszlántestű griff, a Tövishúzó, a Krisztust és Gábielt ábrázoló faragvány, továbbá a két oszlopot összekötő oszlopfő.⁴ További vizsgálódásai során felhívta a figyelmet arra a szoros formai egyezésre, amely a somogyvári Szent István dombormű és az északolasz mesterek veronai (comói) csoportja, nevezetesen a veronai San Zeno SS. Lucilio—Lupicino—Crescenzo szarkofágja között áll fenn.⁵

Somogyvár XII. századi átépítése és a pécsi plasztika kapcsolatára részletes elemzés alapján ugyancsak Dercsenyi hívta fel a figyelmet, s Gerevich Tibor nagy összefoglalásában is ez a megállapítás rögződött.⁶

I.

Az apátságot 1091-ben alapította László király. Mint-hogy az apátság alapításához kapcsolódó diplomáciai akció Hartvik győri püspök személyének tulajdonítható, s az Oderisius montecassinói bíborosapáthoz írt levélnek is a hersfeldi apátból magdeburgi érsekké, majd győri püspökké lett Hartvik a szerzője, feltételezhetjük, hogy a somogyi apátság alapításának és francia szerzetesekkel való benépesítésének eszméje is a széles látókörű, nagy-koncepciójú diplomata főpaptól ered. A tartalmi vonatkozásaiban feltétlenül hitelesnek tekintendő alapítólevél másolata a somogyvári rendtagok fogadalmának formulájával együtt Saint-Gilles chartulariumában maradt fenn.⁷ Bár Dercsenyi az alapítás körülményeit nagyjából tisztázta, s azt is megállapította, hogy a kolostor templomának 1095-ben már állnia kellett, mégis vissza kell térnünk az alapítólevél szövegéhez. László király a kolostoralapítás céljából kiválasztott területet „Szent Egyed hitvalló érdemeire való tekintetből a megoszthatatlan Szentháromság, Szent Péter és Pál apostolok és Szent Egyed hitvalló tiszteletére” a saint-gilles-ieknek adományozta. „Azonfelül a legdicőbb király, nem akarván elődei mögött elmaradni, az említett egyházat oly feltétellel s örökös kiváltsággal alapította, hogy Isten s az ő szentjei után, kiknek tiszteletére ezen egyház fölszenteltetett, e monostor apátja egyedül öre, a királyra hallgasson és a püspöki joghatóság ébrentartása mellett minden szükségében őt, a királyt ismerje el oltalmazójának, bírájának. Ezen egyház előcsarnokát pedig... a legkeresztényebb király akként áldotta meg, hogy ki-kí odamenekül oltalomért, testi-lelki enyhülésre találjon és személyében, tulajdonában ne károsodjék... Ha valaki az átriumot megszenteljen, hazai törvény szerint tizenegyszeresen büntetessék”.

Az alapítólevéllel foglalkozók nem értékelték az oklevél egyes kitételeit. Így például, a kettős patrociniumot jelző kifejezést. A somogyvári apátság templomát Péter és Pál apostol, továbbá Szent Egyed hitvalló tiszteletére



1. A Szent Egyed-dombormű előoldala

szentelték. Az apátság titulusból nyilvánvaló, hogy az elsődleges védőszent Aegidius. Szent Egyed legendáinak ismeretében azonban foglalkoznunk kell az apostolfejedelmek patrocíniumával is. Szent Péter és Pál tisztelete többek között Saint-Gillesre vezethető vissza. A kolostoralapító szent legendájában azt olvassuk, hogy a remetéből lett apát élete vége felé elzarándokolt Rómába s felkereste a pápát. A pápától értékes ajándékot kapott apátsága számára: két cédrusfából faragott ajtószárnyat, amelynek faragványai Szent Péter és Pál élettörténetét beszélték el. Az apát az értékes ajándékot a Tiberis hullámaira bízta, s csodálatos módon a tengerbe leúsztatott ajtószárnyakat a tenger hullámai Languedoc partjain, Saint-Gilles közelében vetették partra. Az első saint-gillesi templomnak értékes erekélyei voltak ezek az ajtószárnyak. A legenda bizonyosan egy művészettörténeti tényt rögzít, nevezetesen azt az élénk kapcsolatot, amely a Provence és Lombardia, illetve Saint-Gilles és a római művészet között fennáll. A kapcsolatot eléggé meggyőzően dokumentálják azok a kereskedelmi és politikai kapcsolatok, amelyek egyrészt a Provence, másrészt Genova és Pisa között fennálltak. Franciaország déli partvidékének hajózási, kereskedelmi összeköttetései a Líguri-tenger olasz kikötőivel közismertek, közöttük éppen a saint-gilles-iek a legjelentősebbek. A *Liber Miraculorum Sancti Aegidii* elbeszéli, hogy a Baleárok felé hajózó genovai kereskedők Szent Egyed közbenjárására menekültek meg a tengeri viharból, hálájukat ajándékaikkal rótták le a szent templomában. Ilyen és hasonló kapcsolatok adhatnak magyarázatot a római kapusárnyak importálására, amelyet azután a legenda kiszínezett és Szent Egyed személyéhez kapcsolott.⁸ A kereskedelmi kapcsolatok rendezésében nagy szerepe volt Raymund toulouse-i grófnak, akit, állítólagos magyar származása és Szent Lászlóval való rokonsága alapján, Dercsényi kapcsolatba hoz a somogyvári alapítással.⁹

A XII. század első felére keltezhető saint-gilles-i szobrászati tevékenység vitán felül álló római örökségében a délfancia római kori emlékek mellett bizonyosan szerepet játszottak a legendában említett fagaragványok is. Bennünket itt csupán az a tény érdekel, hogy a kapusárnyak tematikája — amely kétségkívül befolyásolhatta a saint-gilles-i nyugati homlokzat Péter és Malcus jelenetét is — Szent Péter és Pál fokozott tiszteletét eredményezte

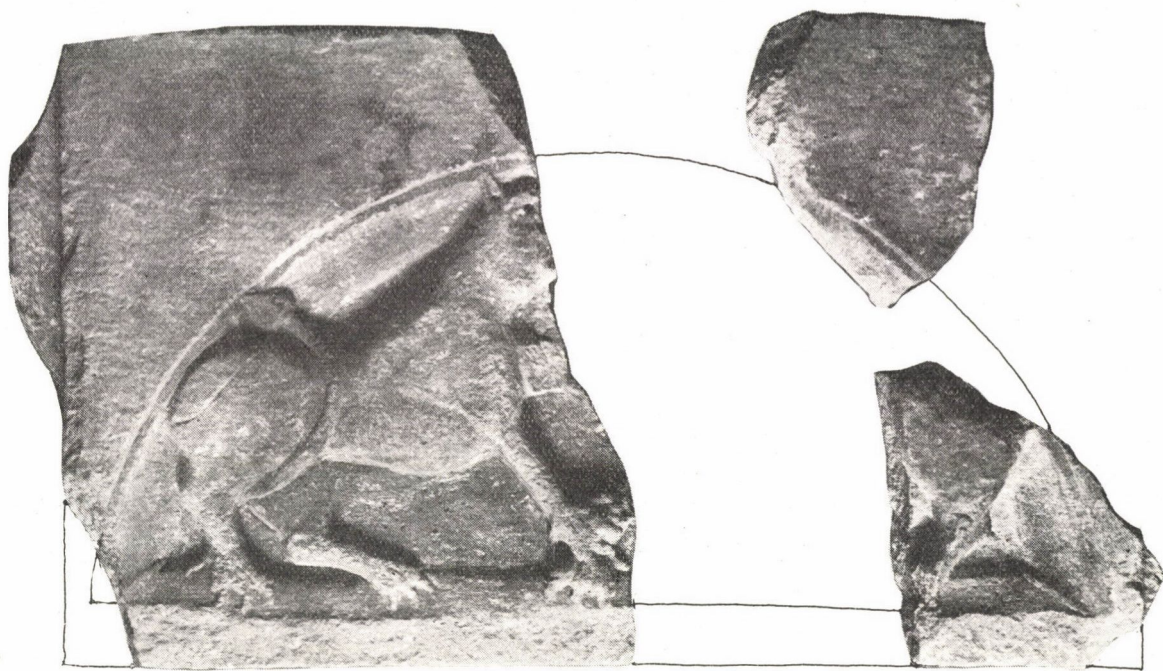
a Provence tengerész-lakossága körében,¹⁰ s hangsúlyozott kultuszukat tükrözi a somogyvári kettős patrocínium is.

Az alapítólevél a kolostornak és templomának alapítását s a templom felszentelését befejezett tényként emlegeti. A templom felszentelése pedig feltételezi, hogy építése, legalább is fő részeiben már befejeződött. Az építést a középkorban rendszerint a szentéllyel kezdték. Minthogy az alapítólevél ismételt és hangsúlyozottan emlegeti a templom védelmet nyújtó átriumát, nyugodtan feltételezhetjük, hogy a templomszentelés idején a templom nyugati felének is állnia kellett.

László a somogyvári alapítást szívügyének tekintette. Ha valóban ezt a helyet szemelte ki temetkező helyül, akkor számolnunk kell a templom és kolostor gazdagabb művészi kialakításával is. A templom méretei semmiivel sem maradnak el a kor monumentális építkezései mögött. Már Dercsényi felhívta a figyelmet arra, hogy az 54 méter hosszú és 23 méter széles somogyvári bazilika méltó társa volt a székesfehérvári (70×35 m) és pécsi (66×22 m) bazilikának. Egykori művészi megjelenésére sajnos csak néhány faragványos töredék vet világot.

Közülik a legjelentősebb s legtöbb művészettörténeti következtetésre ad lehetőséget a mindkét oldalán faragott disszel ellátott ún. Szent István-dombormű (1. ábra). A 70 cm magas domborműves tábla fehér márványból készült, előoldalának primitív formái ellenére is jól illik a királyi gondoskodás jegyeit magán viselő XI. századi építkezéshez. Legrégibb ismertetője szerint Szent István vértanút ábrázolja. „A vértanú, papi ruhába öltözve, karosszékből ül és nyitott könyvet tart, mellette két zömök alakú zsidó áll, kurta, de a selyemhímzésű egyházi ruhát utánzó kabátban, a közvetlen mellette álló jókora kövel halántékon üti, az emellett levő jobbában szintén követ tart magasra, a háttérben a tömeget egymás felett álló fejek jelzik. Durva, de erőteljes plasztika nyilatkozik meg e művön, mely mindenesetre hazánk e nembeli legrégibb szobrászati emlékeihez tartozik.”¹¹

A Szent István vértanú-ábrázolások forrása az Apostolok Cselekedeteinek elbeszélése. A szent megkövezésének legrégibb ábrázolásával az auxerre-i Saint-Germain altemplomának IX. századi freskóján, a Drogo-Sacramentariumban, Szent Aethelwold X. századi Benedictionariumában, a saint-denis-i Sacramentariumban és a prümi



1/a. A Szent Egyed-dombormű hátoldala

Graduale-ban,¹² továbbá az ivreai Sacramentariumban találkozunk.¹³ A későbbi ábrázolások is hívek maradtak az itt rögzített ikonográfiai fogalmazáshoz. Nem ismerünk egyetlen olyan ábrázolást sem, amelyen a szentet trónon ülve kövezték volna meg. Dercsényi is szokatlannak minősíti a trónon ülő protomártírt, szokatlannak tartja a fején a koronát, kezében a könyvet. A félreértések egész sorozatát azzal próbálja indokolni, hogy a „magyar kőfaragó nem volt tisztában Szent István protomártír legendájával és ezt az 1088-ban kanonizált Szent István magyar király alakjával kissé összetévesztette”. A kontaminációt valószínűsíti szerinte, hogy Szent István király ellen, a kazároknál divó ősi szokás alapján, merényletet kíséreltek meg, hogy az előregedő király szakrális hatalma utódjára szálljon át.¹⁴

Amilyen szokatlanok az ikonográfiai félreértések, ugyanolyan szokatlan a legendák nemismerésére épített kontamináció-elmélet. Járdányi-Paulovics István megkísérelte a jelenetnek az előzőktől független értelmezését. Szerinte az antik formába helyezett magyar tárgyú jelenet Szent Istvánt, Szent Imrét és Géza fejedelmet ábrázolta. A trónon ülő, kezében „párnaszerűséget” tartó alak Géza, a jobbán levő, magasabb trónuson Imre ült, az álló gloriolás alak pedig Szent Istvánt ábrázolta. A Géza balján csoportosuló alakok a hódolat, adózás ajándékait tartják kezükben. Dercsényi a magyarázatot visszautasítja, egyrészt formai nehézségek miatt, másrészt valószínűtlennek tartja egy ilyen világias téma köbevéését a XI. század végén.¹⁵

A kísérő motívumok szokatlansága és a dombormű értelmezésének vitatható volta szükségessé teszi, hogy a faragványt tüzetesen megvizsgáljuk.

A domborműből három, egymással egy ponton sem érintkező töredék maradt meg. A töredékeket az építészeti keretezést adó motívumok alapján rendezni lehet. A tábla két keskenyebb oldalát 11 cm széles növényindás, madarakkal élénkített szalag szegélyezi. Közvetlenül a szegély mellett csavart, illetve rovátkolt szárú oszlop áll, az oszlopokat sima félkörív kapcsolja össze. Az ív kiegészítésével a tábla eredeti mérete megnyugtatóan visszaszerkeszthető. A képmező viszonylag épen maradt jobb felén trónon ülő alakot látunk. A trónszék függőlegesen rovátkolt lábait két-két tárcsa díszíti. A trónon ülő alak hosszú, mustrás köntöst visel, olébe támasztott jobbában négy-

szögletes tárgyat tart, bal karját a trón karfáján nyugtatja. Fejét a fejformát követő sapka fedi, arcát szakáll kerekezi. Közvetlenül a trónszéktől balra egy hasonló, csak valamivel magasabb trónszék egyik lába látható. Jobbra két lépő alakot láthatunk. Az első a trónon ülőhöz hasonló mintás ruhában, felemelt jobbában egészen szabályos, kerek tárgyat tart. Lesimitott, homlokába fésült haját rovátkolás jelzi. A mögötte álló alak ruhájának csak felső része mustrás, az alsó, szoknyaszerű részt párhuzamos rovátkolás redőzi. Jobbjában ez is kerek tárgyat tart. Az ábrázolás tömeget akar érzékeltetni: a két lépő alak feje fölött még három fejet látunk. Az ívmező feletti jobb felső sarokban két szárnyával testét takaró, két szárnyal repülő szeráf áll, lábait nehezen sikerült bekényszeríteni az építészeti keretbe. Gloriolás feje teljesen hasonló a többi alakokéhoz. Balkeztét kinyújtja a félkörív elé. A kompozíció bal szélén amictusba öltöztetett, kordával övezett — nyilvánvalóan egyházi — alak áll. Jól látható mellette a rovátkolt oszlop töredéke és a képkeretező szalag egy darabja. A harmadik töredék a tábla bal felső sarkából maradt meg. Angyalfejet látunk rajta, az egyik repülő szárnyal és a félkörívre kinyúló jobbkezzel. Látható még rajta két gloriolás fej töredéke.

Dercsényi a szabályos sorokba rendeződő tömeget támadó jellegűnek, Járdányi-Paulovics inkább hódolóknak minősíti, a kezükben tartott tárgyat Dercsényi kőnek értelmezi, a kerek tárgyakban Paulovics inkább „kenyérkét” ismer fel.

A kompozíció, minden formai primitívségének ellenére, határozott rendezettséget mutat. Teljesen elképzelhetetlen a két István-legenda keverését valló elmélet, amely a legendák nemismerésére épül, akár a protomártír történetét vizsgáljuk, akár az 1088-ban kanonizált István király legendájára gondolunk. Az első vértanú történetét szentírási szöveg tárgyalja, s ráadásul a karácsony-másnapi liturgia is felhasználja. A liturgikus válogatásban előadott bibliai szövegek annyira szerves részei a középkori egyházi-műveltségnek, hogy azok nemismerését anakronizmusnak kellene tartanunk. Hasonlóképpen feltételezhető, hogy a három éve kanonizált szent király élettörténete sokkal közismertebb lehetett, hogysem egy ilyen mértékű keverés, összetévesztés keletkezhetett volna. Ezt annál inkább is el kell utasítanunk, mert az apátságot László király építteti, az a király, aki István



2. Verona: San Zeno. Lucilius—Lupicinus- és Crescentius-szarkofág vadászjelenete

kanonizációját szorgalmazta. Ha másnak nem is, de neki feltétlenül ismernie kellett szent elődjének élettörténetét.

A tábla bal szélén látható egyházi személy karjait mellén keresztbe fekteti. Az alak mozdulata alapján egyházi funkcióra gondolnánk. Ebben az esetben a kép jobb oldalán álló tömeg a szertartáson résztvevőket ábrázolná. A kezükben tartott tárgy, éppen szabályosságánál fogva inkább értelmezhető áldozati kenyérnek (ostyának), mint kőnek. Valószínű, hogy communio, ill. offertorium ábrázolással van dolgunk. A XI–XII. században még élt az áldoztatás korábbi formája, amikor is a kenyeret az áldozók kezébe adták. Ezért volt elengedhetetlen része az e korban épült templomoknak az átriumban, illetve a templom előterében álló, kézmosás céljaira szolgáló puteus. Ha helyesen értelmezzük az alakok mozdulatát, akkor a faragványos tábla miseliturgiával kapcsolatos eseményt ábrázol. Ebben az esetben pedig a templom és kolostor védőszentjére kell gondolnunk.

Az athéni származású Aegidius Rómán keresztül zárándokolt Arles vidékére, ahol remeteként éledegelt. Legrégibb legendája nevének jelentése (*Ἀγριεύς* < *αἰξ* = kecske) alapján keletkezett: a remetét magányában egy szarvas-tenén táplálta. Wamba király vadászai őröbe vették a szarvast. Amikor az a remetéhez menekült, a vadászok nyíla a szent remetét sebezte meg. A király, a remete kérésére azon a helyen kolostort alapított. A saint-gilles-i kolostor „eredet-legendája” mellett a szent tiszteletének terjedése során újabb legendák is keletkeztek. Így pl. a Szent Márton példájára ruháját a koldussal megosztó szentről, egy kígyómarásban meghalt ember megszabadításáról, a háborgó tenger lecsendesítéséről, a Szent Péter és Pál életével díszített ajtószárnyakról s végül a Szent Egyed miséje címen ismert ábrázolások alapjául szolgáló legenda. A szent életének ciklikus ábrázolásai a fenti öt jelenetet variálják. Legrégibb ismert ábrázolásával a liget-i (Loire-et-Cher) XII. századi falképeken találkozunk.¹⁶ XIII. századi ábrázolásai közül a chartres-i déli kapuzaton és a Nagy Károly életét elbeszélő festett üvegablakokon láthatjuk a szent miséjét, továbbá a boppard-i Severkirche déli keresztházának boltozatán és a le-loroux-bottereau-i freskókon.¹⁷

Az ábrázolások alapjául szolgáló legenda elbeszéli, hogy Martell Károly felkereste egy alkalommal a szentet. (A legendák gyakran Nagy Károlyt szerepeltetik nővérvél folytatott vérfertőző viszonya miatt.) „A legközelebbi vasárnapon, amikor a szent szokása szerint misét celebrált és az említett királyért imádkozott a kánonban, megjelent neki az Úr angyala, egy cédulát helyezett az oltárra, amelyen meg volt írva a király bűne, továbbá, hogy bocsánatot nyer arra Egyed imájára, ha bűnbánatot tartva felhagy azzal. Megjegyzés is volt mellette: ha valaki bármilyen cselekedetért Szent Egyedet hívja segítségül, . . . az Úr kétségtelenül megbocsájtja neki azt. Ezt látva az Isten szolgálja hálát adott az Úrnak és a mise

befejeztével átadta olvasásra a királynak. A király elismerte elkövetett bűnét, lábához borult és esedezett, hogy imáival járjon közbe érte az Úrnál.”¹⁸

A jelenet ábrázolásával a XV. századig elég gyakran találkozunk, a trienti zsinat dogmatikus döntései azonban kiszorították az ábrázolási gyakorlatból: a bűnök bocsánatához szükséges az „absolutio sacramentalis”, a szentek közbenjárására gyónás nélkül elnyerhető bűnbocsánat ábrázolása tévedésre adhat okot. Ekkor vált általánosan egyoldalúvá Szent Egyed ábrázolása a megsebzett szarvassal.¹⁹

Szent Egyed legendájának ismeretében több sikerrel foghatunk a somogyvári domborműves tábla értelmezéséhez. A trónon ülő figura bizonyosan Martell Károlyt ábrázolta. A kezében tartott tárgy nem könyv, még kevésbé országalma. Jól felismerhető négyszögletes formája a legendában említett íráshoz kapcsolható: angyalhozta írás a király bűnével és a bűnbocsánat ígéréssel. Ha valóban ezt a jelenetet ábrázolja a dombormű, értelmet kap a tábla jobb felső sarkában látható angyal is: kinyújtott keze az előbb elbeszélte akcióra utal. A két alakkal és három fejjel jelzett tömeg a király kíséretét ábrázolja, az áldozaton résztvevő és abból cselekvően részesedő udvartartás az áldozati ostya felmutatásával mintegy sürgeti a királyt: indítson bűnbánatot és fogadja el az angyali íráson megígért bűnbocsánatot. A tábla minden bizonnyal a misét celebráló szentet ábrázolta. Glorolás fejének magasságából álló alakra következtethetünk. Ez illik a kompozícióba is. Háta mögött a misénél segédkező egyik szerzetese. Tartása és ruházata félreérthetetlenül kapcsolódik a feltételezett akcióba.

Nem adtunk még magyarázatot a második trón jól felismerhető töredékére. A trónszék hasonló a másikhoz, annál azonban valamivel magasabb. Valószínűnek tartjuk, tehát, hogy a dombormű az esemény több fázisát egyesítette (continuatio). A baloldali képmazon a szobrász Szent Egyed miséjét beszélte el. Ehhez a jelenethez tartozott a segédkező papi alak, a szent álló figurája és a tábla bal felső sarkában látható angyal. A tábla jobb felében azt a jelenetet ábrázolta, amikor a magasabb trónon ülő szent már átadta a királynak az angyal által hozott írást.

Bizonyosra vehetjük, hogy a somogyvári kőfaragó nem nagyon ismerhette kőbe faragott Szent Egyed legendát, legfeljebb valamilyen hasonló tárgyú miniatúrát. A szent legendájának ikonográfiája még kialakuló stádiumában van ebben a korban. Viszont a gyér számú emlék azt is tanúsíthatja, hogy bizonyos ikonográfiai jellegzetességekkel már számolnunk kell. Ilyen pl. a trónon ülő király képe. Érdemes összevetnünk a somogyvári töredéket a chartres-i székesegyháznak a XII–XIII. század fordulóján készült festett üvegablakaival. A Nagy Károly életét elbeszélő egyik ablakon Szent Egyed miséjét is megtaláljuk. A trón jellegzetes rajza és a segédkező papi figura közös vonásai alapján arra kell gondolnunk,



3. A veronai szarkofág hosszoldala



4. S. Benoît-sur-Loire: oszlopfő

hogy mindkét ábrázolás valamilyen miniatúrák könyvben rögzített közös ikonográfiai gyökérre vezethető vissza. Ezt annál inkább valószínűnek tartjuk, mert a chartres-i üvegablakhoz hasonló ábrázolással az aacheni Nagy Károly ereklyetartón (1190–1215. k.) is találkozunk.²⁰

A dombormű faragásának idejét Dercsényi a XI. század végére keltezi, s a veronai S. Zeno kriptájában elhelyezett SS. Lucilius — Lupicinus és Crescentianus — szarkofággal veti egybe. Különösen szoros összefüggést talál a szarkofág egyik rövidebb oldalának vadászjelenetével²¹ (2.—3. kép). A lombardiai olasz románika szobrászatának elemzésében Francovich igen nagy fontosságot tulajdonít a veronai szarkofágnak. Ebben látja a veronai (komaszki) szobrászat indulását; a komaszki és emiliai szobrászat elhatárolásában éppen ennek a szarkofágnak a tüzetes elemzéséből indul ki. Amikor finomabb szálakra akarjuk bontani épületplasztikánk legrégebbi szövetét, nem mellőzhetjük a rendkívül finom elemzésekre épülő feltevéseit.

Megállapította, hogy a szarkofág mestere valószínűleg Arbizzanóból származott. Fiatalkori műveinek tartja az arbizzanói plébániatemplom két keresztrefeszítését. Talán spanyol miniatúrákon és az ókeresztény temetői plasztika emlékein nevelődött, megismerhette a Milánóból szétsugárzó comói művészet egyes alkotásait. A francia emlékekkel való összevetés (St.-Genis-des-Fontaines: 1020/21 k., a Tarascon melletti S.-Gabriel XII. sz. eleji Annuntiatioja és Visitatioja) alapján a szarkofágot a XI. század végére, illetve a XII. század első éveire datálja.

A szarkofág mesterének stílusa nem elszigetelt jelenség a veronai plasztika történetében. Szerves folytatásának tekinthetjük a S. Zeno altemplomának oszlopfőit, a veronai székesegyház déli kapuzatának plasztikai díszét.

Teljesen egyetértünk Dercsényivel, amikor a veronai szarkofággal hozza kapcsolatba a somogyvári domborművet. Valóban nagy a hasonlóság a vadászjelenet vadászfiguraival. Ennél továbbmenően azonban ki kell emelnünk a plasztikai komponálás azonos módszerét.

A tér kitöltésében a somogyvári mesterre jellemző (a kor egyéb plasztikai alkotásaival ellentétben) a horror vacui éppúgy, mint a veronai szarkofág mesterére. Alakjainak egyenletes szétosztásával igyekeznek az egész felületet kitölteni, az alakok mozgásának ritmizálásában szereti a visszatérő vonásokat, éppen úgy, mint az arbizszoói mester. Bármennyire is szembeszökő a ruhák megfogalmazásának rokonsága, a szövet textúrájának érzékeltetésében tapasztalható azonosság, vigyáznunk kell az összevetésben, hogy áldozatul ne essünk az öröklött formákhoz ragaszkodó konzervatívizmusból adódó buktatóknak. Sokkal fontosabbnak érezzük az arcok megformálásában jelentkező azonosságok bizonyító erejét. A barbár plasztikával megformált arcokba alig karcolja be az egyénítő vonásokat. Az ívelt vonalú szemek kettős vonalazási keretezése, a szemöldök jelzésének szinte teljes hiánya, a haj egészen egyszerű, zsinórszerű jelölése mindkét domborművön feltétlenül korhatározó jellegű. Ahogy a veronai szarkofág mestere ökeresztény sírládákról leshette el a csavart oszlopokkal alátámasztott arkádívek motívumát, a somogyvári mesternél sem rekeszthetjük ki ezt a tanulási lehetőséget. Az oszlop törzsének mintázása, a simaleveles oszlopfeő kialakítása a veronai szarkofág evangélistáit keretező arkádokra (3. kép) emlékeztet, a veronai arkádok háromszögű közeibe illesztett madáralakok megfélemlített pedig a somogyvári dombormű anyagaiban ismerhetjük fel. Figyelemre méltó, hogy éppen az arcok mintázása és a madártestek kidolgozása bizonyítja Veronában, hogy a szarkofág művészete szélesebb körben is hatott, s viszonylag egységes stílust tudott kialakítani. Éppen ezt a gondolatot szeretnénk továbbfejleszteni. Ezekben a vonásokban ismerjük fel azt a formai örökséget, amely a comói mesterek hagyatékaként alapját képezte a megformálódó újnak, a veronai komasz plasztikának.

Egy ikonográfiai egyezés kapcsán szeretnénk felhívni a figyelmet St. Benoît-sur-Loire (Fleury) XI. századi plasztikai részleteire. A kórus egyik oszlopfeőjén a lélekért küzdő angyal és ördög figuráját láthatjuk (4. kép). Az angyal testét két keresztbe vetett szárny takarja, két másik szárnyát repülő tartásban látjuk. Arcának megformálása, a magasra helyezett fülek, a haj zsinórszerű rovátkolása, a szemek rajza feltűnő egyezéseket mutat a somogyvári dombormű részleteivel. Az egyezést aligha tartjuk véletlennek. A középkori magyar liturgia egészen határozottan a fleury-i apátság liturgiájának jellegzetességeit tükrözi. Pontos dokumentuma ezeknek az egyezéseknek éppen a legrégibb magyar Sacramentum, a zágrábi érsekség MR. 126. jelzetű kódexe. A kódex Sancto-raleja határozottan Fleuryre utal. Legjellegzetesebb az ünnepek rendjében a Translatio S. Benedicti (Szent Benedek átvitelének) ünneplése.²² A fleury-i hagyomány szerint a longobárd pusztítás elől a rendalapító ereklyét Montecassinóból Fleurybe mentették, ekkor változtatta meg az apátság nevét is (Fleury = St. Benoît-sur-Loire), s ekkor vált híres zarándokhellyé. Montecassino nem ismerte el az ereklyék átvitelét, tiltakozott a Translatio megünneplése ellen. Például Péter montecassinói apát 1180-ban Similis pannonhalmi apátot is értesíti, hogy az átvitel ünnepét kiközösítés terhe mellett tilos megünnepelni, a szentnek és nővéreinek montecassinói sírjánál történt csodák azt bizonyítják, hogy a pátriárka ereklyéi Montecassinóban vannak.²³

A zágrábi Sacramentarium a somogyvári apátságnak alávetett Zala megyei hahóti Szent Margit-apátság számára készült, s innen vitte Duh püspök Zágrábba a püspökség alapításakor (1004). A liturgikus összefüggések útját követve feltételezhetjük, hogy a cluny-i kongregációhoz tartozó fleury-i apátságnak lehettek bizonyos kapcsolatai a magyar bencésekkel. Nem látszik valószínűtlennek, hogy Somogyvár alapításában is volt valamilyen részük.²⁴ Amikor László király a saint-gilles-iek számára kolostort és templomot épít, ösztönzéseket és segítséget is kaphatott a híres zarándokhely bencéseitől. A Hahóti Sacramentarium és a somogyvári plasztika összefüggéseire a továbbiak során még visszatérünk.

A saint-benoît-sur-loire-i példa sokkal többet jelent, mint egy egyszerű, véletlen egyezést. Teljesen hasonló

plasztikai formákkal találkozhatunk a régi cluny-i priorátusban, Anzy-le-Duc-ban. A kapuzat egyik oszlopfeőjének küzdő figuráiban a bourgogne-i francia hatások teljesen elhalványulnak a comói-lombard iskola jellegzetes vonásai mellett.²⁵ Hamann teóriája a páviai körzetben és a délnyugatfrancia plasztikában mutatkozó egyezések alapján Saintong és Poitou hatását véli felismerni a nagy páviai építkezések plasztikai alkotásain, azonban itt sem számolt eléggé az építkezések kronológiájával.²⁶ Azzal sem számol, hogy amíg a páviai domborművek plasztikai kompozíciója, stílusjegyeinek összessége folyamatos helyi fejlődés eredményének mutatkozik, Dél-Franciaország egymástól független fejlődésű művészeti tartományokra tagolódik, s a sok eléggé elszigetelt helyi fejlődésű terület művészetében annyi és olyan sok irányú művészi hatás egyegyedik, hogy szembéállítva Pávia egységes plasztikájával, inkább a befogadó képét mutatja.²⁷ Dél-Franciaországban — éppen úgy, mint Németországban és Svájcban — számolni kell a preromán periódusban az ún. longobárd ornamentika beszűremkedésével. A vándorló comói mesterek munkássága nyomán a XII. század folyamán Toulouse-ban, Moissac-ban, Arles-ban, Saint-Gilles-ben hatalmas plasztikai virágzás bontakozik ki, éppen úgy, mint a Pireneusok másik oldalán, Katalónia XII. századi művészetében. Az angol és svéd művészetben is jól felismerhető északolasz vonások arról tanúskodnak, hogy a „magistri comacini” tevékenysége — közvetlenül vagy áttételekkel — egész Európa románkori szobrászatának képen nyomokat hagyott. Nagyon lényeges a tevékenységük határát kijelölő kutatás számára a somogyvári domborműveken felismerhető hatás. A viszonylag korai átvétel a comói mesterek vándorlásának kronológiai meghatározásában is jelentős tényező.

A magyar épületplasztika-gyakorlatban is megtaláljuk a somogyvári Szent Egyed-dombormű emberábrázolásának formai rokonságát. Az arcok megformálásában a somogyvári mester egészen egyszerű eszközökkel élt: a kerek fejeken a szemeket körkörös árklóssal jelezte, a haját egészen vázlatosan kezelte, jellegzetes a füleknek egészen a halánték magasságában történő elhelyezése. Ugyanilyen jellegű arcábrázolással Pécsért is találkozunk. A székesegyház apszis-párkányát somnás fogalmazású ember- és állatfejeket ábrázoló gyámkövek tartották. Henszlmann szerint a főapszison 7, a déli kisapszison 9 gyámkő maradt meg, a székesegyház restaurációja azonban többet is szabad tett. Jelenleg 24 darabot ismerünk a székesegyház kőtárában. Gerecse szerint nem tartoznak a székesegyház legrégibb faragványos anyagához, Szőnyi viszont az épület legrégibb rétegéhez tartozó Ádamos, szirénés pillérfejekkel hozza kapcsolatba. Gerecse szintén XI. századiaknak tartja a nyers, elnagyolt fejeket, s Ruvo, Modena hasonló faragványainak hatását érzé rajtuk. Az említett két olasz emlék hasonló funkciójú darabjai sokkal haladottabb plasztikai készségről adnak számot, bizonyosan XII. századiak. A pécsi faragványok viszont formáik alapján a XI. század második felére keltezhetők. Ha pedig figyelembe vesszük azt a közeli rokonságot, amely a fejlettebb, részletesebb előadásmódot igénylő pécsi pillérfejeket kezei kapcsolja ezeket a magasan elhelyezett, tehát kevesebb műgondot igénylő s az időjárás viszonyaitól következtében erősen rongált gyámköveket, lombard és francia hatásokat magába olvasztó XI. századi faragványoknak kell tartanunk őket, amelyek inkább kapcsolhatók Páviához, Milánóhoz, Saint-Benoît-sur-Loire-hoz, vagy akár Schönggrabernhez, mint a Gerecse által említett ruvói, modenai plasztikához.²⁸

A pécsi székesegyház 1064 utáni újjáépítése időben elég közel esik Somogyvár első építkezéseivel, földrajzi közelségük sem zárja ki a két hely között kintálkozó kapcsolatokat. Az összevetésből nyilvánvaló, hogy mindkét helyen franciás iskolázottságú lombard kőfaragók tevékenységét feltételezhetjük a XI. század utolsó harmadában.

Ikonográfiai rekonstrukciónk valószínűsítésére is szeretnénk még egy önmagában talán súlytalan, összefüggésében azonban nem elhanyagolható bizonyítékot

megemlíteni. Dercsényi felhívta már a figyelmet a somogyvári konvent 1390-ből, illetve 1404-ből származó pecsétjére. A pecsét rajzát már a XVIII. század folyamán közétette Péterfy és a pécsi püspökség monográfusa, Koller József.²⁹ A Péterfy által publikált pecsétrajz tisztább, azonban kétségtelenül helytelen kiegészítések nyomát tükrözteti. A + S. CAPITVLI MONASTERII SANCTI EGIDII DE SYMIGIO körirattal keretezett mező tengelyében karjait imádságra kitérő kázmás alak áll, előtte minden rajzolat nélküli címerpajzs. A pajzs jobb és bal oldalán kisebb szerzetesi alakot látunk. Az orans feje mellett jobbra a hold, balra csillag látható. A címerpajzs kései formája bizonyosan anakronizmus, feltűnő az öncélú címeralkalmazás is: felületén semmiféle heraldikai rajzolat nincs. Koller közléséből a pecsét rongáltsága jobban kivüláglik, nem egészítette ki a pecsét rajzát. A címer helyén hasáb alakú posztamens látható. Az 1390-es és 1404-es oklevelet minden bizonnyal azonos tipáriummal pecsételték, a két rajz tehát vagy egy és ugyanazon pecsétről készült, vagy a konvent ugyanazon pecsétnyomójával készült két különböző pecsét-példányról (5. kép).

A pecsét — ha az előbb tárgyalt dombormű mellé helyezzük — azonnal értelmet kap: Szent Egyedet ábrázolja az orans, mégpedig oltár előtt állva, jobbra-balra segédkező szerzeteseivel. Tehát a pecsétnyomó témája azonos a dombormű tematikájával, csak a pecsétnyomó természetének megfelelően rövidített formában tárgyalja Szent Egyed miséjét. A konvent pecsétje feltétlenül az apátság titulás szentjét ábrázolja. Analógiaként csak a pannonhalmi Szent Márton-apátság Szent Mártont, a tihanyi konvent Szent Ányost, a zalavári konvent Szent Adorjánt, a bakonybéli konvent Szent Mauritiust ábrázoló pecsétjeire utalunk.³⁰

Nem foglalkoztunk még a domborművet keretező növénydisztes, madaras szalaggal.³¹ A dombormű jobb oldalán a 11 cm széles szalagnak aránylag elég hosszú ép darabja maradt meg, amelyről a díszítés szerkezete leolvasható. A lombard fonatokról ismert nyolcas burkolású növénysszárról levelek és tobozok hajlanak a nagyobb hurok közepe és a külső háromszögek felé, a kisebb hurok mellett adódó mezőt az indák között bujkáló madáralakok töltik ki. A madarak nyakát pontokkal jelzett tollazat fedi, szárnyukat ívesen hajló rovátkolás tagolja. A tábla bal oldalán a zárószalagnak csupán egy egészen kis töredéke maradt meg: a hurkolódó növényindát itt bordásan árkolt szalag helyettesíti. A madarak tollazatának és a dombormű angyalszárnyainak teljesen azonos megmunkálása alapján Dercsényi joggal következtetett arra, hogy a domborművet „egy alapjában dekoratív és ornamentális beállítottaságú faragómester” készítette, aki a figurális részek kifaragásában még nem rendelkezett kellő gyakorlattal. Megállapította azt is, hogy a Nemzeti Múzeumban őrzött somogyvári szalagfonatos fríz-töredék megmunkálása teljesen azonos a dombormű fonatos szalagdiszével, részletformáik és megmunkálásuk alapján feltételezhető, hogy nemcsak egy időben, hanem azonos műhelyben is készültek.³² A szalagfonatos fríz háromágú palmettákban végződő rovátkolt indái közt bujkáló madarak rajza teljesen megegyezik a dombormű szegélyének madaraival. A két pontból kiinduló háromágú indák szövedéke teljesen kitölti a mezőt, az egész felület zsúfolt, a mélyen levésű háttérből alig látszik valami. A keleti, esetleg bizánci textiliák közvetítésével Itáliába került „longobárd” motívumok egész közeli analógiáját a milánói S. Ambrogio szőszék-mellvédjének hátsó oldalán találta meg, de figyelmeztetett arra is, hogy a milánói faragvány klasszikus tisztaságú vonalvezetése, az egyes részmotívumok rajzának élessége idegen a somogyvári faragótól. Inkább az arbei oszlopfő zsúfoltabb, áttekinthetlenebb szalagfonataival rokonítható. A milánói fonatot korábbiak tartja, az arbei oszlopfőt pedig az Olaszországból keletre áramló művészeti kultúra egyik pillérének tekinti.³³

A veronai szarkofágon, továbbá a veronai székesegyház déli kapuzatának egyik oszlopfőjén látható madáralakok feltétlenül kapcsolatba hozhatók a somogyvári faragványokkal. Ezt a domborművek korábban tárgyalt



5. A somogyvári apátság 1313-as pecsétje

összefüggése is eléggé indokolja. Fel kell azonban figyel-nünk arra a rendkívül szoros formai összefüggésre, amely Somogyvár madaras szalagjai és a pomposai (Codigoro) apátság átriumának faragványai között fennáll. A pomposai fríz több eleme (madarak, az indák szabadon maradó háromszögeibe visszahajló tobozok) és egész megmunkálása a somogyvárihoz hasonló törekvéseket árul el. Meg kell azonban állapítanunk azt is, hogy a pomposai átrium faragványai sokkal közelebb vannak a feltételezhető forráshoz, mint a somogyvári faragványok. A pomposai átrium építését az olasz szakirodalom 1063-ra keltezi, részletformáit és egész dekorációs rendszerét összekötő kapocsnak tekinti a Ravennában élő bizánci hagyományok és a páviai S. Michele homlokzata között.³⁴ Páviában is megtaláljuk az állatalakos fonadékoknak vizsgálatunk szempontjából érdekes változatát, mégpedig a S. Stefano kapuzatának külső ívén és a S. Michele baloldali kapuzatának egyik oszlopán. A páviai faragványok geometrikus rendezettségű feltételezi a Páviában szereplő mesterek korábbi milánói iskolázását, s jól illik abba a fejlődési folyamatba, amelyet Francovich meggyőzően dokumentált. A Pomposában megismert faragványok viszont arról tanúsíthatnak, hogy a Milánón át Páviába került comói mesterek formakészlete Pomposán keresztül termékenyülhetett meg a longobárd formakészlettel. Somogyvár faragványai egy olyan ponton kapcsolódnak a comói mesterek tevékenységéhez, amikor ezek a formai ötvöződések már bekövetkeztek, a Szent Egyed-dombormű elemzése során felsorolt francia analógiák pedig arra utalhatnak, hogy a comói mesterek formakészlete talán a délfraancia kolostorok kulturális anyagával is kibővült.

Mielőtt azonban véglegesen megformálnánk a somogyvári dombormű formai összefüggéseire vonatkozó fel-felgásunkat, meg kell vizsgálnunk azt a dombormű-töredéket, amely a legutóbbi műemléki kutatások nyomán Pécsváradon került felszínre, s amelyet Gerevich és Dercsényi — feltevések megalkotásakor — nem ismerhettek, s így nem is értékelték.³⁵ A dombormű-töredék leveles osz-



6. Pécsvárad: dombormű töredék

lopfőn nyugvó félköríves fülkéje (esetleg fülke sora) gloriolás szent alakját keretezi, a félköríves záradék felett a somogyvári reliefhez hasonló madáralakos indaszalag zárja le a domborművet (6. kép). Az indák, madarak, szőlőfürtök megformálása nagyon közel áll a somogyvári dombormű hasonló részleteihez. A pécsvárad bencés apátság oklevélménye elégé hézagos, biztos kronológiai rögzítésekre nem ad lehetőséget. Minthogy azonban a földrajzi közelség és a rendi kapcsolat is sürgeti az azonos formaadású dombormű vizsgálatát, meg kell kísérelnünk időbeli meghatározását is.

Tudjuk, hogy Pécsváradot lengyel földről, Miedzirzeczből jött szerzetesek népesítették be Asztrik apát vezetésével. Az Adalbert köréből kiszakadó szerzetesi kolónia tagjai részben a római Szent Elek- és Bonifác-kolostor szerzetesei közül kerültek ki. Asztrik 1007 körül kalocsai érsekké lett, utódja a vele együtt érkezett Bonifác volt az apáti székben. Az ő apátsága idején (kb. 1007–1015) épült meg a vasashegyi kolostor első temploma. 1038-ban újabb templomszentelésről értesülünk: valószínű, hogy a missziós kápolna jellegű első templom bővítését jelzi ez az újabb adat. Az apátság 1015-ös keltezésű alapítólevele arról ad számot, hogy az apátság jelentős birtokai mellett komoly értéket képviseltek egyházi szerelvényei is, s birtokain az apátsági templom közelében két kápolna (Szent Péter-kápolna és Fehéregyház) is állott. Ugyancsak a XI. század első felére időzíthető az „út melletti” Mindenszentek kápolna építése is. Péter apát 1158 húsvétján felpanaszolja a Bácsan időző II. Géza király előtt, hogy elődje (Gaufréd) kormányzása idején (1141–1157 körül) tűz pusztította el az apátságot. A tűz az egyházi kincsek és levelek őrzésére szolgáló Szent János kápolnában ütött ki. A tűzvész nyomait Péter apát igyekezett eltüntetni.³⁶

A dombormű keletkezése szempontjából tehát két lehetséges időpontot jelölhetünk meg. Az egyik a XI. század első harmada, a második, s ezt tartanánk a valószínűbbnek, 1158 körül.

A pécsváradai töredék a szerkezeti és formai egyezések mellett jelentős különbségeket is mutat a somogyvári domborműhöz viszonyítva. Amíg a somogyvári a gazdagabb kialakítású oszlopokat lényegesen egyszerűbb fejezet koronázza, a pécsváradai dombormű sima oszlopán a fejezet levelei gazdagabb tagolást kapnak. Két sorban elrendeződő levelei hűs indákká bomlanak, felépítésén és elrendezésén félreismerhetetlenül jelentkezik az akanthusos-volutás római oszlopfők hatása. Somogyvárott a timpanont az oszlopfőkre támaszkodó egészen egyszerű félkörív keretezi, Pécsváradon a félkörív is gazdagabb tagozódást nyer. A domborművet koronázó madaras fríz kialakítása is fejlettebb formákat mutat Pécsváradon. Az aprólékos gonddal megszerkesztett indákon már bizonyos mértékű naturalizálódás érződik, a madarak zömök tömörsége pedig már a kalocsai „Szent Tamás-dombormű” nehézkesebb stílusára emlékeztet.³⁷

A kalocsai domborművet Gerevich Tibor a XII. század közepére (1147 k.) keltezi. Az alakok megformálását a II. moissaci stílus utóezzegeként értékeli, zártabb plasztikai megfogalmazásában magyar sajátosságot vél felismerni. A kanyargó indák között bujkáló állatalakokban toulouse-i hatásokat ismer fel.³⁸

Ha elfogadjuk Gerevich keltezését, valószínűnek tarthatjuk, hogy a pécsváradai dombormű a Szent János-kápolna égése után, 1158 körül keletkezhetett. A somogyvári dombormű prioritása és a két tárgyalt emlékek való összefüggése viszont valószínűvé teszi, hogy a somogyvári apátság építkezéseinek dolgozó szobrászok stílusának szerves továbbfejlődését kell az 1147. körül készült kalocsai és az 1158 körül készült pécsváradai domborműben látnunk.

Gerevich Tibor a szalagfonat naturalizálódásában francia hatást érez. Somogyvárott, a Szent Egyed-dombormű fonatos szegélyén már valóban megindul ez a naturalis átformálódás. Ez megerősíthetné a francia szűrőn át érkező felső-itáliai hatásról vallott feltevést. A ravennai, cividalei, arbei, parenzói és torcellói analógiák, amelyekre Gerevich hivatkozik, éppen a pomposai összefüggés alapján magyarázhatók.³⁹ Mindent egybevetve úgy gondoljuk, hogy a comói mesterek formakészlete nem a földrajzilag közvetlenebb útvonalon került Somogyváron át magyar földre, hanem a délfraancia kolostorok művészeti kapcsolatainak útvonalatát követve.

A Szent Egyed-legendát tárgyaló dombormű hátoldalán — félköríves mezőbe foglalva — két szembeleépő oroszlán látható. Az állatalakok megformálása, a térkitöltés és a felületmegmunkálás alapján a hátoldal faragását a XIII. század legelejére kelteznénk. Minden bizonnyal a kaputimpanonok jellegzetes témájával és fogalmazásmódjával van dolgunk. A baloldali oroszlán talán életfát tartott felemelt első lábával. Az oroszlánoktól őrzött életfa motívuma előfordul a XII. század második felében Erdélyben a vizaknai és vurpodi templom kapuzatának ívmezejében (Gerevich: XCIII–XCIV. tábla), az életmotívum halakkal Magyarországon, griffekkel egy veszprémi töredéken (Gerevich 164. l.). Gerevich a domborművek keletkezési körülményeit vizsgálva bizánci, ill. északolasz (Aquileia, Ravenna; Spalato) és délfraancia (Sens, Marigny) analógiákra utal. A provinciális jellegű faragványok provenienciáját kutatva nem feledkezhetünk meg a biztos rajzú somogyvári oroszlánokról: formai kialakításuk sokkal határozottabban utal a francia mintaképekre. A Nemzeti Múzeum erdélyi származású (ismeretlen lelőhelyről előkerült) timpanon-domborművén (Gerevich: CCXIV. tábla) látható nehézkes, szinte medveszerű oroszlán mintázásához is a somogyvárihoz hasonló oroszlán lehetett a példakép.^{39a}

Az életfával ábrázolt oroszlánok vagy Krisztus keresztre és a megváltásra utalnak, vagy a lélekre törő sátánt és a rajtuk győzedelmeskedő Krisztust jelképezik. Az oroszlánok kettős értelmezésére a biblia alap. Péter apostol levele (I, 5, 8) az ordítva körüljáró oroszlánban a sátánt látja. Az állatalak tartásából Somogyvárott inkább a triumfális, megváltói értelmezésre következtethetünk: az életfát tartó oroszlán megragadja a lelket fenyegető sátáni szörnyet.

A továbbiak során foglalkozunk még azokkal a XIII. század eleji eseményekkel, amelyek során az apátsági templom súlyosan megrongálódott. Minden bizonnyal akkor pusztult el az az építmény, amelynek része volt a Szent Egyed-dombormű. Amikor a kőlapot — másodlagosan — a templom egyik kapuzatának timpanonjaként hasznosították, a skolasztika töredelem-tana már határozottabban állást foglal a szentségi gyónás szükségessége mellett, a faragvány tematikája pedig pontosan ebben a vonatkozásban félreértésre adhatott volna alkalmat. A kőlap új felhasználása során szakítva a teológiaiilag „helytelen” ábrázolással, képes oldalát befalazták, s hátoldalát hasznosították az új funkció igényeit figyelembe véve.

Somogyvár XI. századi emlékei közé kell sorolnunk egy szalagfonatos faragvány töredékét mutató pillérfőt is (7. kép). A szalagfonatot ugyanaz a szeszélyes torzulás jellemzi, mint a madaras, fonatos frízt. A pillérfő állatfejtöredéke egész határozottan a Szent Egyed-dombormű figurális részleteihez kapcsolódik. A fonatok szeszélyes, szabálytalan vonalvezetése megismétlődik azon a falmező-díszítésen is (8. kép), amelyet Gerevich a XII. századi anyaghoz kapcsol. A faragványnak a Hahóti-kódex miniaráival való rokonságára már Berkovits Ilona is felhívta a figyelmet. Valóban érdemes összevetnünk a kódex kezdőbetűit körülfonó indaszövedéket a falmező-díszítés indáival. Mindkettőt a felületkitöltés azonos törekvése jellemzi. Anélkül, hogy akár a miniatúráknak, akár a faragványos díszítésnek az elsőbbségét el akarnánk dönteni, meg kell állapítanunk a közöttük kétségtelül fennálló kölcsönhatást. A Hahóti-kódex nyilvánvalóan egy olyan mintapéldány alapján készült, amely Franciaországból, valamelyik bencés kolostorból került hozzánk, s talán éppen a somogyvári apátságban szolgált a francia bencések liturgikus funkciót. Ebben az esetben semmi akadálya nincs, hogy miniatúráiban lássuk a somogyvári faragványok egy részének formai előzményét.⁴⁰

Nagyon kevés az a faragványos anyag, ami a somogyvári apátság építkezéseinek első szakaszából megmaradt, de ezekből is lehet következtetni a Szent László-kori építkezés gazdag művészi kialakítására. Ez a gazdagság teljesen beleillik abba a képbe, amelyet László király építési tevékenységéről tudunk. István király egyházszervezői munkája után csaknem félszázados, küzdelmes korszak következett. A pogány lázadások, a német császár hódító törekvései és a keleti betörések között hanyódo országban természetszerűen megakadt az építő munka, amely az első keresztény magyar király idején megindult. Ennek a munkának szerves folytatásával csak az 1077-ben trónra került László uralkodásának idején számolhatunk. László tudatosan keresztény uralkodása alatt több egyházi intézmény létesül, az új létesítmények elég jelentős építési tevékenységet feltételeznek. László még herceg korában templomot és monostort épített Mogyoródon Szent Márton tiszteletére 1074-ben Salamon hadain szerzett győzelme emlékére. Bátyja ugyanebben az évben székesegyházat épített Vácott Szűz Mária tiszteletére, s megalapítja a garamszentbenedeki kolostort 1075-ben. Szent István kanonizálása után 1086-ban alapítja és építteti László a szent-jobbi bencés apátságot, s 1085-ben valahol a Nyírségben — talán Kisvárdánál — templomot emeltet a besenyőkön aratott diadala helyén. Amikor pedig nővére védelmében a déli végeken csatázik, s a kunokkal folytat nehéz harcokat, 1091-ben megalapítja a somogyvári bencés apátságot, s azt temetkezési helyének jelöli ki. 1093-ban Bátán építtetett kolostort Szent Mihály tiszteletére és befejezte Óbudán a Szent István által megkezdett Szent Péter-prépostság építkezéseit. Váradon templomot építtetett és káptalant alapított, megalapította a nyitrai és zágrábi püspökséget. Ugyan ez idő tájt építteti meg Atha, Salamon nádora, Somogyban a szent-jakabi apátságot, Péter ispán pedig Borsodban a százdi monostort.

Bizonyosra vehetjük, hogy a felsorolt építkezések közül az egyik legjelentősebb éppen a somogyvári Szent Egyed-apátság alapítása és építése. Nemcsak azért kell az egyik legjelentősebb építkezésének tartanunk, mert ezt



7. Somogyvár: szalagfonatos töredék

jelölte ki temetkező helyeül, hanem biztosra vehetjük azért is, mert az apátsággal a nyugati kereszténység, illetve a pápaság felé akart reprezentálni. Világosan látszik ez az apátság már idézett alapítólevelének bevezető soraiból: „Az egyetemes katolikus anyaszentegyház, melyet Isten egyszülött fiának vére egyesít, irgalmas részvételből szét akarván terjedni a földkerekség minden részében, hírül adja a jelenvalóknak és eljövendőknak, hogy a pannóniai részekben egy királyi apátsággal növekedett az Úr 1091. évében, Lászlónak, azon vidék igen dicső királyának uralkodása idejében”. S amikor Óderisius montecassinói apátnak és konventjének imáiba ajánlja magát, büszkén hivatkozik a somogyvári alapításra: „Tudd meg, hogy szent Egyed apátját Magyarország területén számos kedvezésben részesítettem, amelyekben, ha valamikor követeld engem felkeresnek, s rád várakozó jótétemények képét láthatod.”⁴¹

Az apátság templomának szentelésén megjelent hazai és külföldi előkelőségek, nem utolsósorban Teuzo, a dél-



8. Somogyvár: falmeződíszítés

francia származású II. Orbán pápa követe, előtt egyház-hűségét, áldozatkésztségét akarta dokumentálni az éppen folyamatban levő horvátországi politikai akciója érdekében. Mindez eléggé indokolja az új alapítás templomának méreteit és gazdag művészi díszét.

A fényes alapításról tudjuk, hogy a XV–XVI. század folyamán pusztulásnak indult. Amikor Mátyás király 1467-ben Fegyverneki Dénes zágrábi kanonok számára kéri a pápától a 30 márkát jövedelmező apátságot, arra hivatkozik, hogy a „szerfőlött nagy romlásban levő” apátságot az új javadalmas régi fényében fogja visszaállítani.⁴² Ez aligha következett be, mert amikor a magyarországi bencések reformját sürgető Tolnai Máté pannonhalmi főapát elküldi vizitátorait Somogyvárra, azok a hajdani virágzó kolostorban nagy elesettséget tapasztalnak. „A monostor romladozó, a szerzetesek cellái rossz tető alatt vannak, csepegnek, ami miatt nem lehet bennük nyugodtan megmaradni, pihenni. A gerendák nem csak a templomban, hanem a hálóteremben is lezuhanással fenyegetnek... Így bizony ebben az egyházban nem végzik úgy az istentiszteletet, mint ahogy monostorban tartani kellene. Hogy röviden összefoglaljuk az állapotot: minden abban, sőt rosszabb formában van, mint az előző vizitátorok találták. Hacsak másképp nem gondoskodnak a monostorról, teljességgel elpusztul.”⁴³

A somogyvári apátság szomorú állapotát betetőzték a török idők és az új birtokosok vandál pusztításai. Széchenyi Zsigmond gróf a kolostor és templom magasan fennálló köveiből új templomot, paplakot, korcsmát és malmot építtetett. Az elgyepesedett, bokrosodott, földig lerombolt falakat, Széchenyi Ferenc gróf „részint puszkaporral, részint emberei által kezdte széthasogatni, ... hogy valamely pénzére akadhasson”. A barbár pusztítás mellett a „jőszándék” is pusztította a romokat: Széchenyi Lajos gróf 1823-ban kitisztíttatta a romok környékét, széthányt köveit összehordatta s megkezdte a romok kiásását. Harsányi Ferenc uradalmi tisztartó leveléből ismerjük „ásatásának” lefolyását. Az északnyugati sarkon ledől boltózatot s egy négyszögű — téglá és kötörmelékkel töltött — helyiséget találtak. A törmeléklet az Öreglak felé eső dombocskára hordták, a kocsik számára a romos anyagból töltést is építettek. „Ebben az egykori boltban egészen a falak alá ásattunk, hogy lássuk a falak mélységét, mely többre, mint másfél öltre nem ment, Öreglak felé egy földdel és téglával berakott ablak forma nyílt látszik.” Itt Zsigmond-kori pénzt, kisebb-nagyobb puszkagolyókat, vasszegeket és „szép faragott termésköveket” találtak. Kelet felé folytatták a kutatást: abban a „nagy négyszögű ürességben” (9. kép II.), amelynek falai terméskőből épültek. Ez is tele volt földdel. Sok elszenesedett fát, égett követ találtak a helyiségben, törött sarkantyút, embercsontot és egy faragott követ. A helyiség déli részét ásták ki, egy nyílást találtak a déli falon, egy ablakformát az északon. A törmelékbl egy faragott kő, kulcs, mozsár stb. került elő. Kelet felé újabb helyiséget találtak (9. kép III.), két ablaka közül az egyik boltózása még teljesen ép. A falak itt egy ölnyre mentek le. Padlózata téglával

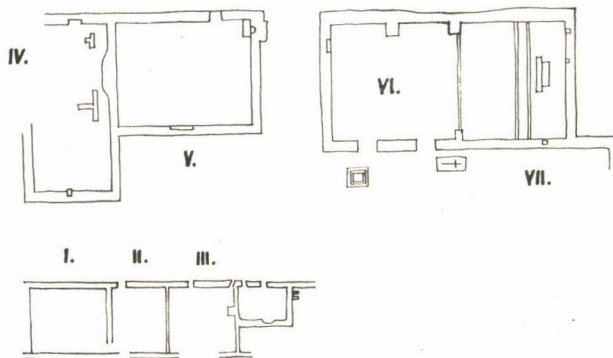
volt kirakva. Itt is sok égett gerendát találtak. A helyiségek sora dél felé folytatódott. A negyedik kiásott helyiségből, amelynek falait négy lábnyi mélységben fekete talajra alapozták, keletre és délre egy-egy boltóhajtás nyílt, észak felé ledől boltózat nyomaival. Itt is találtak egy faragott követ. Az ötödik helyiség északnyugati szegletében két 3 láb hosszúságú kővályú volt befalazva egymás fölé. A felsőből 3 lyuk szolgált az alsóba, az alsónak északi szegletében is volt egy lyuk. A vályuk felett dél felé szépen faragott követ találtak befalazva. A két kővályút két — 2 lábnyi — faragott oszlop tartotta. A lábak faragott kő padozaton álltak. A déli falban még két faragott követ találtak. A helyiség funkciójának tisztázása szempontjából fontosak az itt talált leletek. „Az Öreg-Lak felé álló falban az épület belseje felé egy háromszögletes kő áll ki s alatta téglaszlop.” A helyiség egyik sarkában kályhanyílás van, alatta boltóhajtásos, egy lábnyi magas alapzat. A helyiség közepén oszlop nyoma látszott, s találtak még itt egy nyolcszegletű — oszlopfő-forma-homokkő darabot. — A VI. kiásott térben erős boltózat leszakadt darabjait találták meg. Az udvar felé egy vakablak nyílása látszott, „belseje felé a kőben látszó lyukak rostélyzatra mutatnak”. A „laki szőlők felé levő fal előtt” 2 láb magas, 3 láb hosszú oltártálapzat került elő téglából és kőből falazva. A helyiségnek ez a fele 3 lépcsővel magasabb, mint a másik, a lépcsők az egész helyiséget keresztlépvágták. Az oltártól jobbra a falban fél lábnyi (félöltre bemenő) lyukat találtak. A helyiség falában „különös hosszú, szép téglákra és terméskövekre bukkantak”.

A helyiség nyugati feléből bejárat nyílt a következőbe (VII.). Ennek az ásását is megkezdtek. Itt sok faragott „gótikus követ találtak, a bejáratból balra egy padlóba süllyesztett sírt 2 csontvázzal, fedlapján egyszerű kereszt volt kifaragva. Kelet felé egy 4 láb magas homokkő oszloptalp került elő. A szakszerűtlen „ásatás”, amelyről 3 gyarló vázlat is készült, ezzel véget is ért (9. kép).

1855-ben is folyt valamilyen ásátás a kolostor területén, ekkor újabb faragványok kerültek a Széchenyi-kastélyba. Amikor Rómer Flóris a múlt század nyolcvanas éveiben Somogyvárot járt, szomorúan számolt be az ott látottakról: „... a mai napon rendetlen kőhalomnál egyebet nem találunk és midőn megtudjuk, hogy itt nem csekély fáradozással éveken át tudományos szempontból ásátások történtek, melyeket később csak az anyaggyűlési vágy vezetett, szívünk mélyéből felfohászkodunk, bár csak állnának a romok még ma is.”⁴⁴ Rendszeres ásátást Gerecze Péter folytatott 1895-ben és 1896-ban, amikor a millenniumi előkészületek során Széchenyi gróf a Vasárnapi Újsághoz beküldött fényképekkel felhívta a figyelmet a kiásásra érdemes romokra. Ugyanakkor a faluban is szedett össze ornamentális maradványokat. Ásatásának eredményeit a régebbi „ásatások” ismertetésével együtt az Archeológiai Közleményekben publikálta.⁴⁵

Gerecze Ásatása óta nem történt újabb kutatás a romterületen. Ami a somogyvári apátság maradványaival történt, az mindössze annyi, hogy faragott kőanyagát beszállították a kaposvári Rippel Rónai Múzeumba, illetve egyes darabjait a Nemzeti Múzeum vette gondozásába. A Kaposvári Múzeum hely hiányában csupán a jelentősebb faragványokat tudta elhelyezni fedél alatt a múzeum fedett kapualjában, a kőmaradványok jó része az épület előtti parkban, a falak mellett nyert elhelyezést. Sajnos ez a hely még az előző tárolásánál is kevésbé megfelelő: az eresztől lecsurgó csapadék a kövekre hull s nem egyet közülük a felfagyással együttjáró lepattozás már teljesen tönkretett. Cikkem megírásának is egyik tulajdonképpeni célja az volt: fel szeretném kelteni a maradványokkal kapcsolatban az érdeklődést, s szeretném felhívni az érdekeltek figyelmét arra, hogy biztosítsanak a faragványok részére akár valamilyen raktári elhelyezést, mielőtt a tudományos kutatás számára teljesen elpusztulnának!

A súlyos károkat szenvedett apátsági épületek romjaiból nehéz rekonstruálni a hajdani állapotot, még nehezebb teszi a helyzetet, hogy tervszerű ásátási anyag sem áll rendelkezésünkre. Az épület egészére és a templom szerkezetére vonatkozó elképzelésünket Gerecze többször



9. Az 1823-as „ásatás” vázlatai

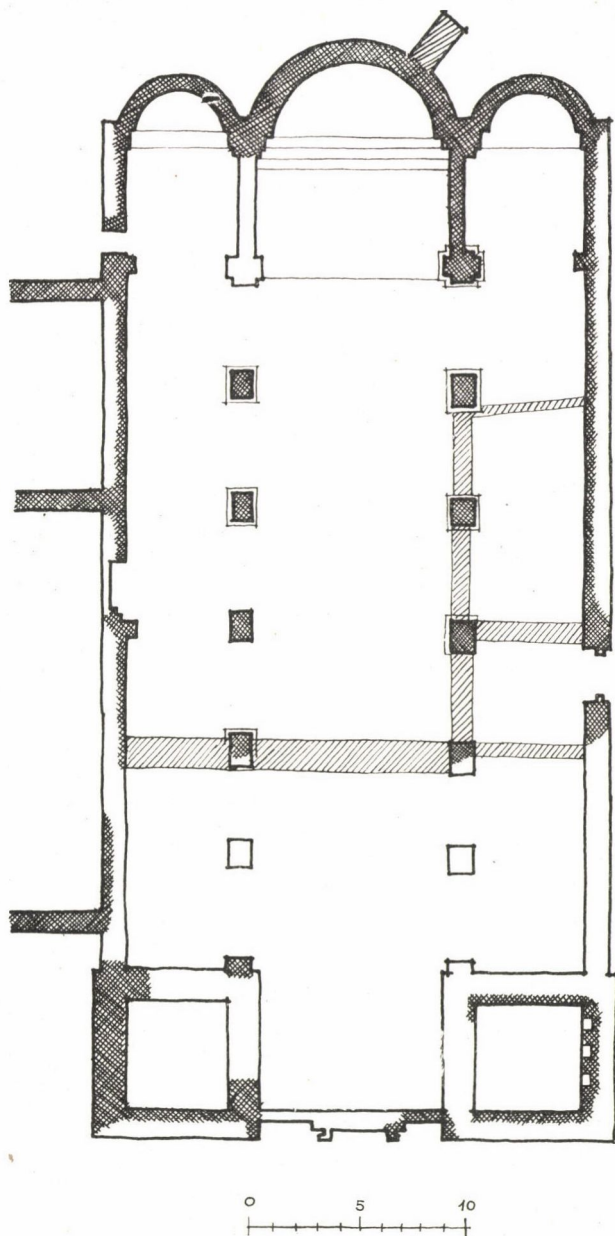
idézett publikációjára, Békefy, Szabó László és Deresényi közléseire alapozzuk.⁴⁶ Egy esetleges ásatás bizonyosan több ponton helyesbítené fogja következtetéseinket. Addig is meg kell azonban kísérelnünk az elméleti rekonstrukciót: a bencés építészet problémáinak vizsgálata nélkülözhetetlenül teszi ennek a jelentős épületnek az elemzését (10. kép).

A somogyvári kolostor temploma háromhajós, keletelt román bazilika volt. Három hajója kelet felé, félköríves apszissal végződött. Hajóit pillérek választották el egymástól. Közülük a két legkeletibb keresztalaprajzú, a többiek tagozás nélküli négyszögalaprajzon emelkedtek. A főapszistól nyugatra az első pillérpárig terjedő szakasz szintje körülbelül 80 cm-rel magasabban feküdt, altéplom nyomait nem találták. A bazilika nyugati oldalán, a mellékhajók folytatásában két torony vastagabb alapjait hozta felszínre Gerecze ásatása. A nyugati homlokzaton azt ott felhalmozódó törmelék miatt nem sikerült ajtó nyomaira bukkannia. A kolostori templom főbejárata az északi oldalon volt a harmadik és negyedik pillér között. A déli mellékhajóból is nyílt egy ajtó, mégpedig egy pillérközzel nyugatabbra. A falak vastagsága 135–160 cm. A falak magvát halszálkászerűen rakott kőlapok alkotják, amelyeknek között meleg mészből és téglalasztból készült habarccsal töltötték ki. Az így kialakított falmagot kívül és belül váltogatva kő-, illetve vörös téglaburkolat fedte. A téglaburkolat anyaga félreismerhetetlenül peremes római tégl (imbrex). A másodlagosan beépített római eredetű falazóanyag olyan mennyiségben fordul elő az épület romfalában, hogy joggal feltételezhetjük: a somogyvári apátság római épületek romjainak felhasználásával épült. A „continuitas” igazolását csak ásatás adhatja meg: az ásatás éppen középkori kolostoraink telepítési szempontjainak tisztázása érdekében is rendkívül fontos lenne.⁴⁷ A falakban Gerecze több helyütt román díszítésű faragványos töredékeket talált, amiből a templom későbbi átépítésére következtetett. Jelentős azonban az a megfigyelése, hogy az átépítés nem változtatta meg az eredeti elrendezést. Említettük, hogy az első keleti pillérpár tagozott: a négyszögletes pillérmaghoz mind a négy oldalon egy-egy félpillér csatlakozik. A pillérekkel szemben a templom északi, illetve déli oldalfalán mindenütt falpilléreket találunk.

A déli kaputól nyugatra eső falpillérhez durván rakott fal csatlakozik, amelyet Gerecze későbbi átépítés eredményének tart. A fal átvágta s ezzel felével megrövidítette a templomot. Hasonló elfalazás nyomai mutatkoznak a templom nyugati felében, ez az utolsó pillérközt, a toronyok közt adódó szűkebb teret vágta el a templomtól.

A bazilika északi oldalához csatlakozott a hajdani monostor, alapfalából csupán annyit hozott felszínre az ásatás, hogy éppen csak következtetni tudunk a kolostor egykori elhelyezésére.

A kolostor elhelyezése nagyon jellegzetes: a templom északi oldalához csatlakozik a keletről számított első és harmadik pillér szélességének megfelelően. Ez az elrendezés általában az olasz, illetve délfrancia kolostorokra jellemző, ahol a benapozás ellen védekeztek a lakóépületeknek ilyen irányú tájolásával. Az Alpoktól északra a sankt-gallen-i kolostorterv vált irányadóvá: itt a kolostorok lakóépületeit a templom déli oldalához csatolták az éghajlatnak megfelelően. Érdemes megemlíteni, hogy amikor a cisztercita települések Olaszországban elterjednek, a rend merev építési szabályainak megfelelően az erősebb benapozásra számító kolostorelrendezés válik uralkodóvá Itáliában is: a lakóépületeket a templom déli oldalához kapcsolják (Chiaravalle Milanese, Cerreto, Morimondo, Chiaravalle della Colomba, Casanova; Fossanova, Casamari stb.). Ugyanakkor a korai kolostorok között északon is találunk nem egyet, amelynél az idegenből származó építők otthoni szokásai érvényesültek, az éghajlati adottságokkal ellentétben a lakóépületeket a templom északi oldalához kapcsolják. Somogyvár esetében is a délvideki kolostorelrendezés érvényesül. A megmaradt alapfalak és ásatási feljegyzések alapján a keleti szárnynak a templomhoz csatlakozó helyiségében a kolostor könyveinek, iratainak és egyházi szerelvényeinek elhelyezésére szolgáló sekrestyét véljük felismerni. A hiá-



10. Az apátsági templom ásatási alaprajza (Gerecze és Békefyi alapján)

nyos okleveles anyagban 1505. január 5-én történik említés a somogyvári templom sekrestyéjéről. A somogyvári konvent a pannonhalmi apátság részére oklevelet állít ki. Az oklevélen a kiállítás napján a *templom sekrestyéjében* kisebb módosításokat eszközöltek.⁴⁸ A sekrestye tehát scriptoriumként is szolgált. A sekrestye melletti helyiség a káptalanterem lehetett. Ha a kolostorelrendezéseknek megfelelően a refectoriumot az északi szárnyban helyezték el, akkor a nyugati szárnyban lehetett a gerendafedésű dormitorium. A feltárt alapfalak alapján kirajzolódó kisebb helyiség a calefactorium lehetett, a hozzácsatlakozó kéményalapozásra valló falak megerősítik ezt a feltevést. Lehetséges azonban az is, hogy ebben a szárnyban helyezték el a kolostor ebédlőjét. Ebben az esetben a dormitoriumot az északi szárnyban kell keresnünk.

A templom és kolostor építésére vonatkozólag elfogadhatjuk az eddigi feldolgozások megállapítását: építésük 1091-ig befejeződött, s így alaprajzi beosztásuk a legrégibb magyar kolostorelrendezést őrizte meg.

A bazilika alaprajzi rendszere teljesen megegyezik a gamszentbenedeki apátság 1075-ben épített első templomával. Hasonló elrendezésű lehetett az 1074-ben épített váci székesegyház alaprajza is, ha helyesen következtetünk az 1680-as térképen megörözt formákból. Ismerve Géza és László szoros együttműködését, politikai, katonai és egyházi vonatkozású intézkedéseiknek teljesen egyhangzó jellegét, egészen természetesnek kell tartanunk egyházi építkezéseiknek ezt a szoros rokonságát. A háromhajós, háromapszisos bazilikaforma egyébként sem volt ismeretlen e korban a magyar építészetben, a győri, egri és pécsi székesegyház ásatási anyagából, meglévő falaiból kikövetkeztethető alaprajzi elrendezése is a lombard bazilikák jellegzetességeit mutatja. Dercsényi a somogyvári bazilika előzményeit keresve a milánói S. Ambrogio-ra utal. Bár a S. Ambrogio egyes építészeti rétegeinek időbeli elhatárolása nem egészen egyértelmű, „abban megegyeznek a kutatók, hogy a három apszis és a szentély, valamint a főhajó és a mellékhajók egészen az ún. Campanile dei Canonici-ig 940 körül, készen volt. Ami tehát az alaprajz szempontjából a somogyvári bazilikával összefüggésbe hozható, az már a X. század közepén állott.”⁴⁹

Észak-Itália, s különösképpen Lombardia építészete a IX–X. században erőteljes megújulást mutat. A milánói S. Ambrogio 784-ben bencések kezére kerül. Az új egyházi közösség liturgikus igényeinek érvényesülését láthatjuk abban a tényben, hogy az új tulajdonosok lebontatják a bazilika régi apszisát, a régi főoltár és altéplom meghagyásával kelet felé megnyújtják a szentélynégyzetet a téplomot, s kialakítják az új, háromapszisos szentélyfejet. Ezt az átépítést az újabb kutatás a lombard építők tevékenységéhez kapcsolja. Az új építészeti formák kialakításában azonban a Közép-Kelet építészeti tanulságainak is része van. Valószínűvé teszik ezt azok az összeköttetések, amelyek egyrészt a IX–X. században az örmények bizánci térhódítása idején a keleti birodalom és Örményország, továbbá Georgia és Szíria között fennállnak, másrészt az a tény, hogy az örmény művészek ez időtájt szüremkedtek be Ravennába, Pávia környékére, és Franciaország délkeleti részeire. A háromapszisos szentélyfej kialakítását már Kalat Siman Szent Simeon templománál (V. század vége) találkozzunk, s a kalbluzehi, turmanini templom (VI. század) nyugati homlokzati rendszerre is eljut bizánci közvetítéssel Itáliába.⁵⁰

A liturgikus igényeket érvényesítő milánói szentélykialakítás továbbfejlesztését láthatjuk a milánói San Vincenzo in Prato-ban, továbbá az agliate-i San Pietro-ban. Mindkettő a IX. század folyamán épült, háromapszisos, altéplomos formáik a S. Ambrogio-ban jelentkező formák meggyökeresedéséről adnak számot.⁵¹

Gerevich Somogyvári alaprajzi rendszerét Pécsről eredeztetni, viszont Dercsényi helyesen mutat rá, hogy Pécs alapításának kronológiai bizonytalansága miatt nehéz eldönteni, hogy a bencés kolostori templomokban szinte egyeduralkodóvá vált alaprajzi elrendezés Pécsről vagy Gamszentbenedeken és Somogyvárott tűnik-e fel először.⁵² A homlokzati tornyos gamszentbenedeki és somogyvári megoldás alapján a pécsi függést nem látjuk teljesen indokoltnak, s ha a két bencés építmény időbeli elsőbbségét nem is mondhatjuk ki határozottan, annyit mindenesetre el kell fogadnunk, hogy itt más építészeti hatással kell számolnunk, mint Pécs esetében.

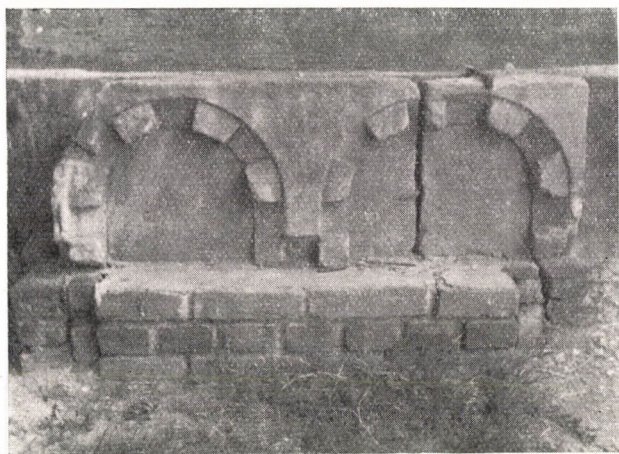
Somogyvárott az 54 m hosszú és 23 m széles templomot hat pillérpár osztotta három hajóra. A pillérek és falpillérek elrendezéséből arra következtetünk, hogy az első pillérpárt a főhajóban ív kapcsolta össze, hasonlóképpen a mellékhajó falpilléreit az árkádpillérekkel. A főhajónak az apszis előtti pillérközében kb. 80 cm-re felemelt szentély nyomaira bukkant az ásatás. A szentélynek ez a hangsúlyos kiemelése — talán faragott kölapokkal való elhatárolása — megint csak Milánóra, illetve Lombardia építészetére utal. Nyugat felé a templom két homlokzati toronnyal zárult, a tornyok között pedig előcsarnok épült. A falak vastagságából már Gerece arra következtetett, hogy a templom gerendalefedésű volt, a már idézett 1508-as jegyzőkönyv szövege alapján pedig egészen határozottan állíthatjuk, hogy ez a lefedési mód, a későbbi átépítések ellenére lényegében egészen a temp-

lom pusztulásáig megmaradt. A két homlokzati tornyos megoldás Itáliában csak szóróványosan fordul elő, nálunk viszont a gamszentbenedeki és somogyvári kezdeményezésnek szerves továbbélésével kell számolnunk. A zala megyei Kapornak bencés apátsági temploma hasonló megoldással épül a XII. század derekán, XIII. századi bencés templomaink pedig csaknem kivétel nélkül ezt a megoldást választják. A nemzeti monostorokra jellemző szerkezeti vonásokat már két XI. századi bencés apátságunknál megtaláljuk, Entz Géza megfigyelése szerint a karoling kezdeményezésekbe kapcsolódó német és francia építészet közvetítésével. Entz a gamszentbenedeki és somogyvári templomnál a két torony közt nem tételez föl kegyúri karzatot.⁵³ Sajnos, mindkét építményünkben csak alapfalak maradtak fenn, ezekből csupán a tornyok meglelte igazolható, a kegyúri karzat léte sem igen, sem nemleges következtetésre nem adnak alapot. A regensburgi Szent István-kápolna kegyúri karzata viszont arról tanúskodhatik, hogy ez a megoldás nem idegen a XI. századi építőktől sem. Ha pedig az ornamentális maradványokból levont következtetéseink útvonalt követjük, s Lombardia és Dél-Franciaország bencés építészetének hatásával számolunk, s a bennük megnyilatkozó közös vonásokban a comói mesterek kezénymát sejtjük, számolnunk kell azokkal a közel-keleti elemekkel, amelyek a comói-lombard stílus kialakításában eminens szerepet játszottak. Ebben az esetben pedig talán nem is olyan távoli analógia a homlokzati tornyokat illetően a turmanini bazilika. Somogyvár esetében elsősorban feltétlenül azon a területen keresnünk az alaprajzi elrendezés és a felépítési formák mintaképeit, amerre a díszítő elemek is mutatnak. Nevezetesen Lombardiában és — az alapítás jellegzetes francia függését sem feledve — a délfancia bencés építészet területén. A Szent Egyed-domborművel kapcsolatba hozható veronai szarkofág arbizzanói mesterének francia kapcsolatai talán önmagukban is elegendő magyarázatot adhatnak a veronai és egyes francia emlékek között fennálló rokonságra, mindazonáltal a fleury-i eredetű motívumok alapján nem mernénk a közvetlen franciaországi hatásokat sem kirekeszteni. Mindenesetre megfontolást érdemlő tény az is, hogy a somogyvári romok falszerkezete határozott lombard utalásokat tartalmaz. A falszerkezetet Dercsényi Milánóval hozta kapcsolatba. Szeretnénk következtetését kiegészíteni azzal a megfigyeléssel, hogy a falburkolat jellegzetes sávós (terméskő és téglasorok váltakozásával kialakított) jellege talán inkább Veronára és Verona környékére utal.

A XI. századi somogyvári bazilikával kell kapcsolatba hoznunk a fentebb tárgyalt faragványos töredékeket, nevezetesen a Szent Egyed-domborművet. Ezt a faragványt a templom valamelyik kapuzatának díszítéseként kell értékelnünk. Talán nem tévedünk, ha az ábrázolásban rejlő propiciatórius jelleg miatt a bazilika főbejáratához kapcsoljuk, s ezt a főbejáratot a templom nyugati homlokzatán, a két torony között keressük. Gerece ásatása itt ugyan nem találta meg a bejárat nyomait, azonban a magasan felhalmozott törmelék miatt nem tudott ezen a helyen teljes értékű ásatási munkát végezni. Az alapítólevél kifejezetten hivatkozik a templom átriumára, ahol az odamenekvők védeltséget találhatnak. Ezt az átriumot természetesen a két torony között keressük. Mindenesetre ebben a kérdésben csak egy minden részletre kiterjedő alapos ásatás adhatja meg a végső választ. A többi tárgyalt faragvány a templombelső kialakításához tartozott. A pillérfejezet-töredék elhelyezése bizonyos értelemben meghatározott, a szalagfonatos táblákat talán az (öt-) lépcsős presbitérium szentélyrekesztőjéhez kapcsolhatjuk. Nincs kizárva az sem, hogy eredetileg a Szent Egyed-dombormű is a szentélyrekesztőhöz tartozott, s csak ennek pusztulása után vált egy kapuzatépítmény részévé.

II.

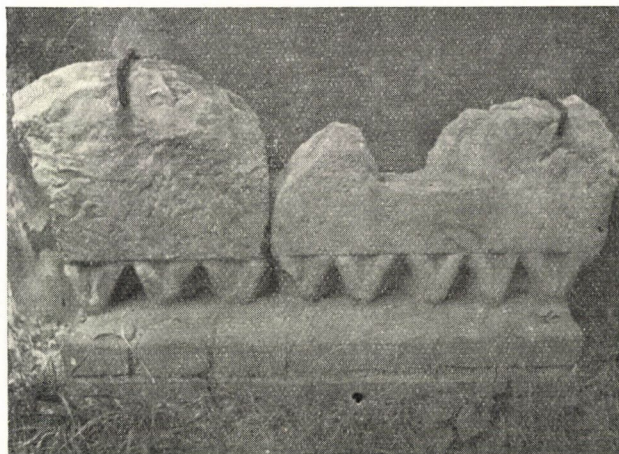
A következőkben azokat a faragott töredékeket vesszük sorra, amelyek kétségtelenül a templomhoz tartoznak, azonban stílusjegyeik alapján a templom későbbi átépítését dokumentálják.



11. Somogyvár: párkánytöredék

Minden bizonnyal a templommal kapcsolatos az a két ívsoros párkánytöredék, amelyet Gerecse a déli kapu elfalazó anyagából hozott felszínre (11. kép). A nagyobbik darab (82×42 cm) másfél, a kisebbik ($37,5 \times 42$) kb. egy háromnegyed terjedelmű ívet tartalmaz. A homloklapból rézsutosan visszavágott félkörbe hajló szalagon 6—6 kockaszerű kiugrás helyezkedik el. A jáki templom ablakkeretezéseinek homorú falszalagjait több helyen jellegzetes golyós díszítés tagolja, ugyanezt a golyós díszítést megtaláljuk a tornyok ívsoros párkányán is. A díszítés további fejlődésével Óraljaboldogfalván találkozunk, ahol a gömb már rozettává alakul.⁵⁴ A somogyvári párkány ennek a díszítésnek egy korábbi fázisát mutatja. Hasonló megoldást láthatunk Santiago de Compostelában a Palacio de Gelmírez ívezeteinél is. Itt a kockás és golyós díszítések váltakozva fordulnak elő (XII. sz. első harmada).⁵⁵ Valószínűnek látszik, hogy a díszítés eredetét Toscanellában kell keresnünk, ahol a S. Pietro arkádivéinek homorú tagozatát sugarasan elrendezett hasábok díszítik. A vonalak egyhangúságát megszakító toscanellai fogasdíszítés a comói mesterek formakészletének közvetítésével juthatott a délfrancia és spanyol építészetbe, innen került Somogyvár XII. századi ornamentikájába, a XIII. században kialakult végleges formája pedig teljesen általánossá válik a későromán épületplasztikában.

Valószínűnek tartjuk, hogy a somogyvári töredékek a jáki, lébenyi stb. analógiákhoz hasonlóan a tornyok egyes emeleit elválasztó párkányok részei lehettek.

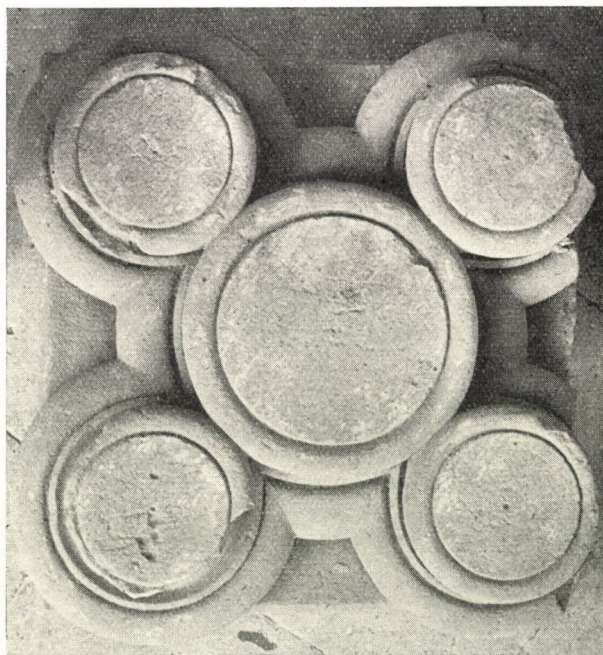


12. Somogyvár: kapubéllet töredéke



13. Somogyvár: kapubéllet töredéke

Másodlagos beépítésből került elő az a két töredék, amelynek élet páronként közös csúcsba futó pálcákból alakított háromszögek díszítik (12—13. kép). Magyar területen legkorábban Esztergomban találkozunk hasonló díszítéssel a királyi kápolna sekrestyekapuzatán. A kapu-ívet díszítő ornemens a XII. század utolsó negyedében készült, Gerevich egy másik előfordulása alapján (a kápolna ikerfülkéjének egyik fejezete) az Esztergomban tevékenykedő magyar mester személyéhez kapcsolja.⁵⁶ Az ornemens előfordul a jáki kapuzatplasztika anyagában is, továbbá a csemeszkopácsi déli kapuzaton és Óriszentpéteren. Csemegi kétségbevonta Gerevich attribúcióját, nem tartja elfogadhatónak, hogy a kettős pálcafogor motívumának elterjedését az esztergomi és lébenyi anyagból vezessük le. Az esztergomi fűrészfogor és kettős pálcafogor szerkezeti elemeket díszít, struktívnak éppen nem mondható módon, ez inkább a normann — s általában a francia épületplasztika sajátossága.⁵⁷ A díszítő-motívum somogyvári előfordulása miatt újra meg kell vizsgálnunk a motívum elterjedésének egyes mozzanatait. Valóban igaz, hogy ez a motívum, több más hasonló stílusával egyetemben, a délfrancia épületdíszítés szerves része. Viszont az is megfontolást érdemel, hogy a jáki formakészlet lényeges bővítéseket tartalmaz a normann átvételre jellemző formakészlethez viszonyítva, s ez a motívumgyarapodás nyomon követhető a jáki épületplasztika függvényeinél, a bécsi Óriás-kapun, Mödlingben, Tullnban, s a dalmáciai emlékek egységes és zárt



14. Somogyvár: ötös oszloptalp



15. Oszlopfőtöredék

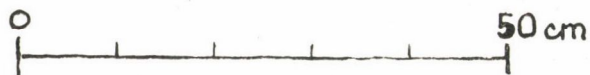
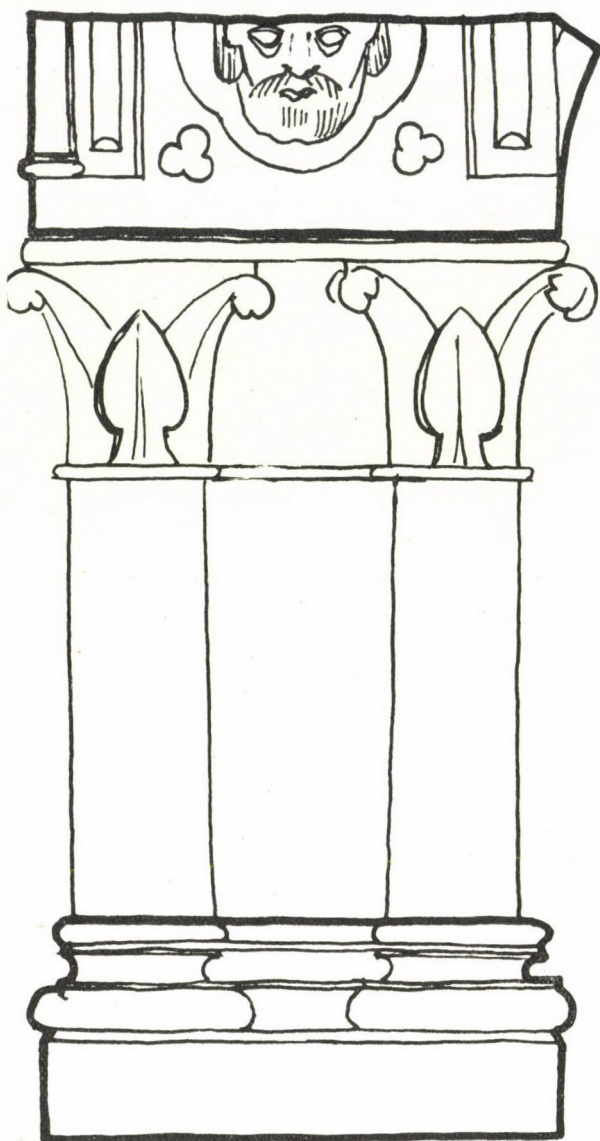
formaköréből kiváló trogiri dómon. A tárgyalt motívumok esztergomi, somogyvári és lébényi előfordulása alapján feltétlenül gondolnunk kell arra, hogy itt egy — a magyar épületdíszítő gyakorlatban polgárjogot nyert — formával állhatunk szemközt. Szeretnénk felhívni a figyelmet arra is, hogy a motívum előfordul, még pedig a somogyvárihoz egészen közeleső fogalmazásban a barcelonai San Pablo del Campo-kolostor XIII. sz. eleji kerengőjében.⁵⁸ Katalónia és Aragónia sokkal szervelesebb része az európai művészeti fejlődésnek, hogy ezek a formai összefüggések valami különlegességet jelenthetnének. A III. Béla alatt szövődő dinasztikus kapcsolatok viszont, amelyek egészen a XIII. század negyvenes éveig nyomon kísérhetők, elegendőképpen indokolhatják a kereskedelmi, gazdasági kapcsolatokon túlmenően az esetleges építészeti összefüggéseket is.

Ahhoz, hogy Somogyvárt beleépíthessük a inagyar építészettörténeti fejlődésbe, meg kell vizsgálnunk az összes olyan faragványtöredékeket, amelyeket az apát-ság építéstörténetének második szakaszával hozhatunk kapcsolatba. Az eddig ismertetett két töredéken kívül még néhány oszloplábazat és oszlopfő tartozik ahhoz a réteghez, amelyet az esztergomi építkezésekhez kapcsolhatunk.

Gerece kutatásai mentették meg azt a két ötös oszloptalpat, amelyet jellegzetes formái miatt alighanem a kolostor kerengőjében kell elhelyeznünk (14. kép). Négyzetes alaplemezen helyezkedik el egy vastagabb és négy kisebb oszlop lábazata. Az oszlopok nem forrtak össze



16. Oszlopfőtöredék



17. A sarokoszlop rekonstrukciója

oszlopnyalábbá, még felső lábazati gyűrűjük is teljesen külön áll, csupán az alsó gyűrűi kapcsolódnak szerves egészé. Az oszloplábak jellegzetes attikai kialakítása Pécsre utal. A pécsi székesegyház XIII. század eleji anyagában találjuk meg egészen közeli analógiáját. A torus erősen kiül az alaplemez fölé. Hasonló alakítású oszloplábazatokkal a pannonhalmi építkezések (1216—24) III. rétegében, tehát a század 20-as éveiben, a veszprémi Gizella-kápolnában stb. találkozunk.⁵⁹ Az oszlopok aligha hordhattak nagyobb terhet, inkább csak a kerengő árkádjainak hordozására látszanak alkalmasnak.

Az ötös oszlopláb eredeti elhelyezését megkönnyíti egy további faragványos darab elemzése (15—16. kép). Ha a lábazatokat oszlopokkal egészítjük ki, s az oszlopokat az alább ismertetendő hűsös leveles oszlopfőkkel koronáz-

zuk, az oszlopfők abacusa olyan négyzetet ad, amely teljesen egybevág e két hasábszerű darab alapterületével. A hasáb két oldalát körszelvényű horony és egy négykaré-lyos, bemélyített tárcsa díszíti. A töredéken az egyik tár-csát szakállas emberfej, a másikat áldó istenkéz díszíti. A két faragott oldal találkozásánál, a falsarkon kicsiny oszlopot látunk. A hasáb másik két oldaláról ívezet indul. A mellékelt rekonstrukción (17. kép) igyekeztünk fel-tüntetni a darabok eredeti helyzetét: minden bizonnyal a kolostor kerengőjének sarokoszlopaiként szolgált a szellemes oszlopkombináció. Hasonló megoldással sok-helyütt találkozunk a XII. század végén és a XIII. szá-zad elején. Példaként csupán Chiaravalle Milanese cisz-tercita kolostorának XIII. század eleji kerengőjét emlí-tjük, továbbá Chiaravalle della Colomba teljesen hasonló megoldású — a XIII. század utolsó negyedében épült — kerengőjét.⁶⁰ Ugyancsak a kerengővel hoznánk kapcsola-tba azt a lábazatot, amely egy falhoz simuló oszlopot hordott. Ennek a háromnegyed oszloptalpnak a pár-darabja lehetett az azonos méretű, egyedülálló, négyzetes alapon nyugvó oszlopláb, amelynek oszlopa és fejezete is előkerült az ásatás, illetve a faluban végzett kutatás során (18—19. kép).

A kehely alakú fejezetet két sorban húsos levelek bur-kolják, amelyeknek tovább fejlődő formáit még a budai emlékanyagban is megtalálhatjuk, mégpedig a budavári főtemplom 1250 körüli építkezéseiben.⁶¹ A naturalisabb ízekkel telítődő somogyvári oszlopfőhöz hasonló formák-kal az esztergomi anyagban is találkozunk. Mindebből arra is következtethetünk, hogy hazai középkori építke-zéseinket nem kezelhetjük elszigetelt egységeként, az egymásból kibontakozó formák fejlődési folyamatossága inkább arra utal, hogy az egyes építkezéseknél munkát találó kőfaragók formakészlete egymás művészetét meg-teremkenyítve alakította ki a magyar románika forma-készletét.⁶²

Ugyanehhez a réteghez sorolnánk a két oszlopot össze-kötő, figurális elemekkel bővített oszlopfőt. Az eredetileg nyilván bimbóban végződő bordás levelekkel borított kettős kelyhet két egymás felé hajló női alak díszíti, az összehajló figurák szépen modellált, puhavonású női fejet tartanak. A szellemes oszlopfőkompozíció egészen közel áll a később tárgyalandó figurális töredékekhez, a fej megmunkálása a XII. század végi madocsai fejezettel is rokonítható.⁶³ Madocsán valószínűleg a kalocsai franciá-sabb jellegű épületszobrászat hatásának kisugárzásával kell számolnunk. Ugyancsak ehhez a franciásabb stílus-réteghez kell sorolnunk egy további somogyvári oszlop-főt. A sima kehelyre fölfekvő levelek már a XIII. század folyamán kibontakozó ornamentális stílust sejtetik.

A tárgyalt töredékek időbeli rögzítése okleveles anyag híján csak feltevésszerű lehet. Az bizonyosnak látszik, hogy az első somogyvári építkezések során kialakított templom és kolostor a XII. század vége felé megrongáló-dott. Talán összeköttetésbe hozhatjuk ezt a rongálódást az apátság csak hézagosan ismert történetének egy elég jellegzetes fejezetével. 1204 szeptemberében III. Ince pápa előtt személyesen megjelent az apátság négy szer-zetese és bepanaszolta Bernát spalatói érseket. Az érsek ugyanis királyi neveltjének adományaként elfoglalta a somogyvári apátságot. Imre király ezzel a kinevezéssel szakított az alapító király szándékai szerinti gyakorlat-tal, a francia szerzetesek élére először magyar apátot akart állítani, majd később perugiai nevelőjét ültette az apátságba. A kolostorra erőszakolt apát és szerzetesei között fegyveres összeütközésre került a sor, amikor, az érsek panasza szerint, a szerzetesek maguk pusztították az apátság javait. A küzdelemből a pápa közbenjárására végül a francia szerzetesek kerültek ki győztesen, 1201-ben már Gilbert — a Rómában járt panasztevők egyike — ül az apáti székben.⁶⁴ Valószínűnek tartjuk, hogy a szá-zadfordulón lezajlott küzdelem viselhetette meg annyira az apátságot, hogy részleges átépítésre szorult. A töredékek jellegéből arra következtetnénk, hogy ekkor került sor a templom tornyainak kiépítésére, a kolostor kerengőfolyo-sójának gazdagabb kialakítására, s az alább tárgyalandó részletek tanúsága szerint a templom figurális faragvá-nyainak elhelyezésére.



18. Somogyvár: XIII. századi oszlopláb

Ha helyes a feltevésiünk, akkor a második építési periódust a XIII. század első évtizedére kell kelteznünk. A faragványok jellege nem mond ellen ennek a datálás-nak, teljesen érthetővé teszi azokat a határozottabb fran-ciás vonatkozásokat, amelyek az esztergomi királyi műhelyből, III. Béla építkezéseinek befejeztével kirajzó mesterek közreműködését feltételezik. Az építkezések erőteljesebb franciás irányzódását eléggé indokolja az a nemzeti ellentét is, amelybe maga a pápa is beleszólt, s amelyből a saint-gilles-i eredetű Gilbert és Herveus apát került ki győztesen.⁶⁵ Mindketten erőlesen védtek kolostoruk születési privilégiumait, de erőlesen síkra-szálltak jogaik védelmében a somogyi tizedekért küzdő Oros pannonhalmi apáttal is.

A XIII. század eleji átépítésnek csupán az egyik — eddig tárgyalt — rétege kapcsolódik szorosabban az esztergomi műhelyhez. A megmaradt faragványok tete-mesebb részét a pécsi kőfaragó-műhelyhez kapcsolja a magyar művészettörténeti kutatás. E töredékek közül elsősorban a figurális faragványokat vesszük sorra.



19. Somogyvár: XIII. századi oszlopfő



20. Timpanon-dombormű Krisztus alakja

Meglehetősen épen maradt meg a Krisztust ábrázoló, erőteljesen mintázott dombormű (20. kép). A láb nélkül ábrázolt háromnegyed alak fejét gyöngyös gloriola kerekezi, az arc szakállas, bajuszos, vállra omló haja közepén el van választva. Ruházata derékban átkötött köntös, vállakra terített köpeny. Jobb karja eléggé szögletes és merev, kezét azonban könnyedén emeli áldásra, az áldó kéz ujjtartása a latin rítus szerinti. Baljával gyöngydiszes könyvet szorít a melléhez. A könyv az erőteljes stílizálás következtében eléggé elveszítette eredeti értelmét, azonban a Maiestas-ábrázolások elengedhetetlen attribútumát mégis csak felismerhetjük. A könyvtékercset, illetve könyvet tartó Krisztus a törvény beteljesítője: az emberek előtt járt az égen, hogy szállást készítsen számukra, magával vitte az Atyához a közbenjáró, könyörgő levelet — amint azt Helinandusnál (XIII. sz. eleje) olvasuk.⁶⁶ Az ajánlólevél — litterae commendatitiae — az Evangélium, a Maiestas-ábrázolások elmaradhatatlan tartozéka. Éppúgy megtalálhatjuk a délfancia és északolasz hatásokat magába olvasztó tabáni Krisztus-dom-

borművön (XII. sz.), mint a gyulafehérvári székesegyház XI. és XIII. századi timpanon-domborművein.⁶⁷

Számunkra különösképpen a XIII. századi gyulafehérvári székesegyház déli kapujának Krisztus-domborműve jelentős; a háromnegyedes Krisztus-alak egészen közeli vonatkozásban áll a somogyvári Krisztussal. A gyulafehérvári domborművet Entz a kapuzat gondos elemzése során a XIII. század elejére keltezte. Megállapította, hogy a Krisztus-szobor a Szent Mihállyal, az Ölelkezőkkel egyetemben a saint-gilles-i faragványok jellegzetességeit tükrözi. Faragójuk ismerhette Esztergomot, ha nem is állt az esztergomi műhellyel szorosabb kapcsolatban. Megállapítása nem áll ellentétben Éber korábbi elemzésével: ő az alakok jellegzetes háromnegyedes megformálásában a regensburgi Szent Jakab-kapuzatra utal. Az ornamentális részleteiben lombard utalásokat tartalmazó, 1180–1190 körül készült regensburgi faragványok ugyanabból a gyökérből táplálkozhattak, mint Gyulafehérvár, Esztergom, Pécs és Somogyvár plasztikai művei.⁶⁸

Dercsényi és Gerevich a somogyvári Krisztust egészen szoros kapcsolatba hozza a pécsi iskolával, nevezetesen a Sámson-ciklus és a Jézus élete-sorozat mesterével. A pécsi szobrász közepes képességű tanítványa megőrizte a mesterre jellemző plasztikai jellegzetességeket: az erős, lekerített tömegformálást, a ruhák alól kidomborodó testformálást, a redőzet fogalmazását, a mozdulatok jellegzetességét. Észre kell vennünk azonban azt is, hogy a pécsi iskolára jellemző, könnyed, franciás fogalmazásmódot Somogyvárott nem egy esetben kissé darabos, nehézkes előadás váltja fel, az alak zömökebb, az arckifejezés közvetlenebb, patriarkálisabb. A gyulafehérvári szoborra is jellemző ez a közvetlenebb, néha már szinte népies előadásmód.⁶⁹

A gyulafehérvári analógia nem csak a részletformákra vonatkoztatva ad segítséget a somogyvári dombormű elemzéséhez. A timpanonba komponált alak egészének megfogalmazása, az alakok háromnegyedes vágása, a háromalakos összeállítás igen fontos tanulságokat adhat számunkra. Nevezetesen a töredék eredeti elhelyezését illetően. A gyulafehérvári példa nyomán szinte bizonyosra vehetjük, hogy a somogyvári Krisztus-dombormű egy kapuzat timpanon-domborművének középrésze. Az alak jellegzetes vágása a timpanonmező méreteit is meghatározza.

A Maiestas Domini, illetve Rex gloriae-ábrázolások gyökérzetét a bizánci, helyesebben bizánci közvetítésű szír ábrázolásokban találjuk meg. Legrégibb nyugati előfordulásuknak a római Ss. Cosma e Damiano s a ravennai San Vitale apszismozaikját tarthatjuk. A két XI. századi mozaikon a középpontban trónoló Krisztust szimmetrikus elrendezésben szentek, illetve angyalok és szentek fogják közre. Krisztus baljában mindig megtaláljuk a kötelező litterae propitiatoriae-t. Ugyanehhez az ábrázolási skémához tartozik a S. Angelo in Formis 1066 körül készült apszis-képe. Az utóbbinál a képmező felső részében a trónoló Krisztust látjuk az evangélista-szimbólumokkal körítve, az alatta levő sorban három, kétségkívül bizánci ikonográfiai előzményekre visszavezethető angyalt s a templom és kolostor védőszentjeit. A Pantokrátor-ábrázolásokból eredeztethető Maiestas-kép a XII. század folyamán francia és német területen a főapszisból a templom főkapujának timpanonjába kerül, s előindítóává válik a francia katedrálisok szinte kötelező Utolsó Ítélet kompozíciójának.⁷⁰ Gyulafehérvárott a XI. századi timpanonban két angyal között látjuk az ítélő Krisztust, a vele szoros formai összefüggésben álló XIII. századi domborművön pedig két apostol között. Somogyvár esetében önként adódik a következtetés, hogy a Krisztus-alakot két angyal fogja közre. A fennmaradt faragványok között van egy teljesen azonos kőanyagú és azonos faktúrájú angyalfigura, amelyet Gerece meghatározását átvéve a szakirodalom egy Annuntiatio-kompozícióhoz tartozó Gábel angyal néven tart nyilván (21. kép). Az általános-ságban elfogadott tulajdonítást azonban több okból is meg kell vizsgálnunk. Ikonográfiai szempontból egyáltalán nem felel meg az Annuntiatio szokásos ábrázolásmódjának. A kapuzatplasztika kialakulására elhatározó jelentőségű miniatúra-festészet készen adta az angyali



21. Timpanon-dombormű angyal alakja

üdvözlét minden ikonográfiai elemét. II. Henrik Evangeliariumában, a Codex Egbertiben szinte azonos fogalmazásban láthatjuk azt a jelenetet, amely teljesen azonos formai meghatározottsággal tér vissza a XII. századi plasztikai alkotásokon. Az angyal bal kezében keresztet vagy virágos ágat láthatunk, jobbát beszélő gesztussal emeli Mária felé. A beszélő gesztus megegyezik a latin rítus szerinti áldás mozdulatával.⁷¹ Somogyvárott az angyal jobbában tartja a keresztet, balkezét pedig a rettegést, a tremendumot érzékeltető módon, kifordított tenyérrel tartja. Az elhúzó — és nem közeledő — testtartás megerősíti azt a feltevéseinket, hogy ez az angyal alak inkább kívánczik az ítélő Krisztus mellé, mint egy angyali üdvözlét líraibb kompozíciójába.

Amennyiben helyes az elképzelésünk, a „balkezes” gesztusra is magyarázatot találunk. A kompozíció szimmetrikus felépítése indokolja a tükrözött mozdulatot. Így láthatjuk ezt a toulouse-i S.-Sernin déli kapuzatának Mennybemenetelén, a charlieu-i templom nyugati kapuzatának (1094) Maistasán, a parmai Battistero belső fülkéinek szimmetrikus elrendezésű angyalain, Pieve di Carpi ambójának angyalfiguráján. A mellékalakok teljesen részarányos, egymást tükröző beállításra a ravennai San Vitale óta kötelező érvénnyel jelentkezik, bizonyosnak vehetjük, hogy Somogyvárott is egy teljesen szimmetrikus Maistas-kompozícióval kell számolnunk. A kompozíció minden valószínűség szerint a templom egyik kapuzatát díszítette, s talán nem tévedünk, ha a már tárgyalt pálcadíszes töredékekkel együtt a nyugati homlokzat XIII. századeleji kapuzatához kapcsoljuk.

A két szoborművet szerves egészbe fogó rekonstrukciónk értelmében Krisztus és „Gábel” alakját egy mester munkájának tartjuk. A két szobor alkotójának mesterazonosságát vallotta Éber, bár megállapításának értékéből sokat levon az a tény, hogy az azonos stílusjegyeket tükrözött — később tárgyalandó — Sámson-t az első építkezés (1091) termékének tekinti. Ugyancsak egy mester munkájának ítéli Dercsényi is a két szobrot, s az ő kutatása nyomán Gerevich is elfogadja a mesterazonosságot. Dercsényi vetette fel a szobrok szoros kapcsolatát a pécsi plasztikai művekkel, s Éber kutatásait elfogadva keletkezésük idejét a XII. század hetvenes-nyolcvanas éveire keltezi. A pécsi domborműveket Éber a Ferrarában és Veronában tevékenykedő magister Nicolaus személyéhez kapcsolja, a tulajdonítást Péter úgy módosította, hogy a szép formákra, a kifejezés szépségére törekvő és a reális ábrázolásért nehéz küzdelmeket folytató pécsi szobrászokat nem bevándorolt olaszok között keresi, hanem Itáliát járt helyi, magyar mestereknek tartja.⁷² Szőnyi az apátság francia kapcsolatai alapján kitart a szoborművek francia eredete mellett. Balogh Ilona a pécsi iskolát Benedetto Antelaminál hozta kapcsolatba. A részletes elemzésbe nem bocsátkozó feltevést Dercsényi visszatükröztette, tekintettel Antelaminak és korának sokkal fejlettebb plasztikájára.⁷³ A javasolt XIII. század eleji datálással szemben fenntartja előbb ismertetett keltezését.

Dercsényi részletes elemzés során bizonyította, hogy a két szoboralak eredetét Pécssett kell keresnünk. „A ruha kezelése, a művészi fokozat különbségeitől eltekintve, a pécsi Sámson domborművekkel egyezik. A Krisztus vállairól leomló pallium mását megtaláljuk a fát tépő Sámson vállain. Ruhavégződését, kezében tartott könyvét, nyakát és a glóriát szegélyező gyöngyös díszítést a vak Sámson vezető ifjú és az ostrapot megrázó Sámson ruházatán látjuk viszont hasonló feldolgozásban.” A pécsi és somogyvári domborművek közötti különbségek miatt a somogyvári darabok esetében a pécsi iskola elvidékieződésével számol. A pécsi és somogyvári domborművek szoros összefüggését Dercsényi és Gerevich érvelése alapján el kell fogadnunk. Viszont a datálás alapjául szolgáló pécsi kronológiát feltétlenül felül kell vizsgálnunk.⁷⁴

Legelőször is meg kell állapítanunk, hogy a pécsi szobrászati anyagot nem tekinthetjük egyetlen mester alkotásának. Gerevich Tibor már megette az első lépéseket a pécsi anyag szétbontására, amikor megkülönböztette a Sámson-mestert és a Jézus élete-mester alkotásait. Ha a pécsi anyagot tüzetesen megvizsgáljuk, azon további

rétegződés jegyeit is felismerhetjük. A somogyvári domborművekkel kapcsolatban csupán arra szeretnénk felhívni a figyelmet, hogy az altemplomi lejárók mesterének, illetve mestereinek alkotása mellett jól elkülönülnek az apostolszobrok mesterének alkotásai. Az arcok itt nyersebbé válnak, az alakok robusztusabbá, s a ruha-ábrázolás is veszít a Sámson-jelenetek szereplőinek kicsinyes műgonddal megformált ruházatából. Minden bizonnyal számolnunk kell a pécsi iskola munkásságának utolsó szakaszában egy olyan mesterrel, aki elődjének formakészletéből sok apró vonást átvett ugyan, de akinek robbanékonyabb egyénisége alapján idegen volt a Sámson-mester cizelláló finomságaitól. Érdemes megfigyelni pl. a ruharedők kialakítását. A redők összefutó hegyeinél megajzolt pontok és kőrvek előfordulnak imitt-amott az Apostolok mesterénél is, azonban alkalmazásunkból hiányzik a Sámson-mester fegyvermezett következetessége. Az apró részletek finomságáért kárpótolt viszont bennünket a jellemzés ösztönösebb, nyersebb ereje. Az apokaliptikus vénéket ábrázoló szobrokkal párhuzamosan készülhettek az apostol-szobrok, s ha helyes az elképzelésünk és ezek a szobrok magát a szoros értelemben vett szentélyrekesztőt díszítették, tehát azt a részletet, amely utolsóként került kivitelezésre, akkor az is valószínűnek látszik, hogy az Apostolok mestere a fejlődése csúcására érkezett Sámson-mester mellett dolgozott, tőle tanulhatta mestersege alapjait. S pontosan hozzá és nem a Sámson-mesterhez kapcsolnánk a somogyvári faragványok mesterét. Érdemes egybevetni az „ismeretlen” pécsi szent alakját a somogyvári Krisztussal: józan, szinte paraszti realitás az arcvonásokban, sommázó vonásokkal súlyosan megajzolt ruharedők, egyszerű, őszinte, közvetlen emberábrázolás. Ugyanezt a kedves közvetlenséget érezzük a „Gábel” arcvonásain is. Aligha tévedünk, ha a somogyvári faragványokat az Apostolok mesterének egyik helyi tanítványától származtatjuk. A pécsi műhely rétegződésének boncolgatásával nem akarunk előre vágni további kutatásainknak. Itt csupán azt szeretnénk leszögezni, hogy a pécsi faragványok rétegzettsége egy szervesen fejlődő (indigena) szobrásziskola léteire utal, s hogy a pécsi műhely utolsó szakaszának munkáin (amelyekhez véleményünk szerint Somogyvár második építési rétege kapcsolódik) bizonyos piacenai reminiscenciák érezhetők. Talán éppen ezeket a vonásokat érzékelt Balogh Ilona Benedetto Antelami hatásaként.

Niccolò utolsó nagy művének a veronai dóm plasztikus díszítését tartja a legújabb kutatás. Antelami első datált műve 1178-ban készült el. Kettőjük működése közé tehát kb. 40 esztendő esik. Francovich ezt a negyven évet a piacenai iskola tevékenységével tölti ki. A Niccolò-tól eredeztetett piacenai iskola működését, fejlődését maga a piacenai dóm illusztrálja. Az oszlopfeák és a mesterségeket ábrázoló domborművek mestere ugyan Niccolò kései fázisához kapcsolódik, de különbözik is tőle a gesztusok élnétségében, tárgyalásmódjának jellegzetes festőiségével. Ezek a szoborművek 1150 körül készültek. A következő időrendi réteget a női szentek szobrai képviselik. Ezekhez kapcsolódnak a S. Maria di Carpi szöszékének domborművei.⁷⁵ Különösképpen a Máté evangélistát szimbolizáló angyalfigurára szeretnénk utalni, amelynek közvetlensége, a francia plasztikai műveknél megszokott ideges egzaltáltság teljes hiánya, a mondanivaló nyugodt, emberi közlése rokon a somogyvári angyal egyszerű, reális megjelenítésével. Carpi plébániatemplomának mestere a magasabb művészi szintet képviselő piacenai domborművek hatása alatt áll, s művei jól szemléltetik azt a különbséget is, amely az eredetibb, izmosabb pécsi mester és somogyvári követője között áll fenn. A piacenai vonások a pécsi mester iskolázottságán keresztül érezthették hatásukat a távoli magyar építkezés domborművein.

A pécsi szentélyrekesztő szoborműveinek elemzése során még visszatérünk a somogyvári II. építkezés szobrászára: itt csak annyit szeretnénk rögzíteni, hogy ha a somogyvári építkezést és a somogyvári Maistas Domini faragását a XIII. század első évtizedeire rögzítjük, akkor a pécsi plasztikai művek utolsó részletei a XII. század utolsó éveiben készülhettek. Ez a datálás viszont lehe-



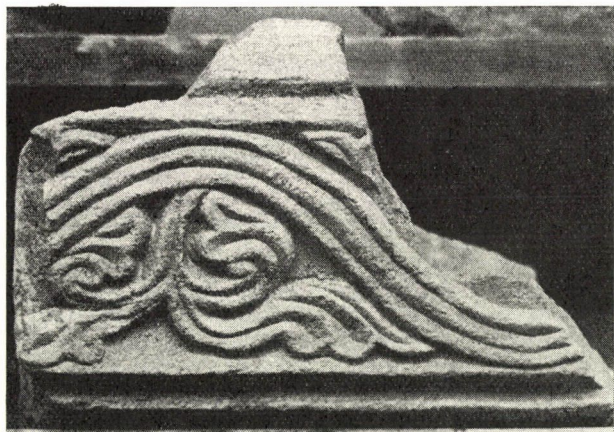
a



b



c



d

22. -a-b-c-d- Ornamentális töredékek Somogyvárról



e



f

22. -e-f- Ornamentális töredékek Somogyvárról

tővé teszi a Benedetto Antelami munkásságát előkészítő piacentzai iskola esetleges hatásainak regisztrálását is.

Egészen szorosan a pécsi székesegyház népoltárának, illetve szentélyrekesztőjének ornamentikájához kapcsolódnak az apátság rozettás, palmettás párkányai, falkitöltő lemezei (22. kép.).⁷⁶

Gondolatmenetünkől teljesen függetlenül az ercsi bencés monostorral kapcsolatban Entz Géza is hasonló következtetésekre jutott.⁷⁷ A kolostor építése az alapító Tamás nádor halálakor (1186) már minden bizonnyal befejezéséhez közeledett. Alaprajzi formáit csak ásatás tisztázhatja; faragványos töredékei viszont arról tanúskodnak, hogy építői egészen szoros kapcsolatban álltak a somogyvári apátság XIII. század eleji építőivel és a székesfehérvári királyi műhellyel. Entz Géza a faragványok között megkülönböztet egy csoportot, amelynek palmettás díszei az egyik somogyvári töredékkel, az egyik pécsi fülkeívvvel hozhatók kapcsolatba. E réteg egy másik darabja a székesfehérvári alsóvárosi Szent Márton-templom egyik faragványával tart rokonságot, amelyet viszont másrésztől ugyancsak Pécshez, mégpedig a népoltársátor oszlopdiszeihez kell kapcsolnunk.

Az ercsi faragványok másik rétege viszont Péccsel és az esztergomi rózsablak díszítésével rokonítható.

„Tamás nádor monostorának művészi megoldása a fentiek szerint szorosan kapcsolódott a székesfehérvári

Szt. Márton-templom és a somogyvári bencés apátság XII. század második felében folyó munkálataihoz.” Az esztergomi királyi kápolna faragott díszével rokon formákat pedig éppen az építető személye magyarázhatja. A rokonítással kapcsolatban Entz is felveti, hogy „fenn lehet-e tartani a pécsi népoltár 1130–1140 közé helyezett keltezését”. Javasolja a pécsi datálás módosítását. „Ha Pécsen 1150 körül virágzik a műhely, a székesfehérvári Szt. Márton-templom 1160–1170 körül épülhetett, s vele párhuzamosan indulhatott meg Tamás nádor monostorának munkája.”⁷⁸

Az ercsire vonatkozó megállapítások és a somogyvári figurális anyagból levont következtetéseink jól harmonizálnak. Entz Géza feltevését kiegészítve a somogyvári kőfaragók tevékenységéből adódó megállapításainkkal, úgy látjuk, hogy a pécsi műhely foglalkoztatottsága a XII. század 60-as éveiben annyira lecsökken, hogy a pécsi mesterek másutt — elsősorban Székesfehérvárott, Ercsiben, Jásdon és Litéren, majd a századforduló táján Somogyvárott — keresnek munkaalkalmat. Ugyanez idő tájt Esztergomban is végéhez közelednek a királyi építkezések. Könnyen érthető, hogy az udvarral szoros kapcsolatot tartó Tamás nádor innen is toboroz munkaerőket családi monostora építéséhez. A bencés monostorok egymás közti kapcsolata pedig egészen könnyen érthetővé teszi, hogy az ercsi kolostor építésének teljes befejezése után a kőfaragók a jellegzetesen feudális küzdelmek során megrongálódott Somogyvár felé vették útjukat.

Somogyvárott a figurális stílust még Pécs határozza meg, de főleg az ornamentális részletekben jelentős szerepet kell tulajdonítanunk az Esztergomból toborzott munkaerőknek is. Ebből arra is következtethetünk, hogy Esztergomban az építkezések fokozatosan csökkenő tendenciája lehetővé teszi a franciás tanultsági mesterek szétszóródását. Ercsiben az esztergomi műhely stílusa még csak szórványos nyomokban jelentkezik, Somogyvárott viszont már — s éppen a kolostori templom tornyán és a kolostor kerengőjében, tehát a feltehetően második lépcsőben kiépített részleteken — erőteljesen érezhető az esztergomi eredetű mesterek számbeli gyarapodása. Ezt a fokozatosan erősödő esztergomi hatást a két építkezés időbeni egymásutánja is érthetővé teszi. Pontosan az időbeli egymás után értelmezi a székesfehérvári formaelemek somogyvári jelentkezését is: a pécsi és esztergomi mesterek minden bizonnyal a Székesfehérvárral is kapcsolatban álló Ercsin keresztül jutottak Somogyvárra.

Ercsi építésének Entz által javasolt datálásával kapcsolatosan csupán azt szeretnénk megemlíteni, hogy a tárgyalt faragványoknak a XII. század utolsó harmadára időzített keletkezését stíluskritikai megfontolások javasolják. Viszont az Entz által ismertetett ikerablak-osztólábazat 1200 körüli keltezése arra mutathat, hogy a szentély felől a nyugati templomfelé felé haladó építési folyamat a századforduló táján érhetett véget. Talán éppen azért temetik el az alapító nádort 1186-ban a templom sekrestyéjében, mert végleges nyugvóhelyét a kegyúri karzat közelében, tehát a nyugati templomfélben tervezték. Ilyen értelemben a templom építését inkább 1180–1220 közé helyeznénk; ez a datálás a somogyvári összefüggés is értelmesebbé tenné.

A somogyvári Maestas mesterének munkái közé sorozzuk Dercsényi meggyőző érvelése alapján a többször reprodukált oroszlángriffes domborművet is, amelyet a korábbi magyar szakirodalom „Tövishúzó” címen tartott nyilván. A 46 × 60 cm-es négyzetes mezőt egy oroszlángriff alakja tölti ki, fejét hátrafordítja, karmokban végződő első lábával az előtte térdelő, chlamisba öltözött alak jobb lábát ragadja meg. A térdelő alak torz mozdulattal húzza fel bal lábát, talpából tövist húz ki. Römert magyarázata szerint az oroszlán talpából tövist húzó Szent Jeromos rontott ábrázolását kell a domborműben látnunk, Gerece Dánielnek tartja, Dercsényi lehetségesnek tartja, hogy Sámsonnak és az oroszlánnak küzdelmével van dolgunk, Horváth Henrik a keleti eredetű pszichomahiákkal kapcsolja össze az ábrázolást.⁷⁹ A magyarázatok közül az utóbbit tartanánk valószínűnek: a határozott bibliai témát kereső magyarázatokon egytől egyig erőltettség

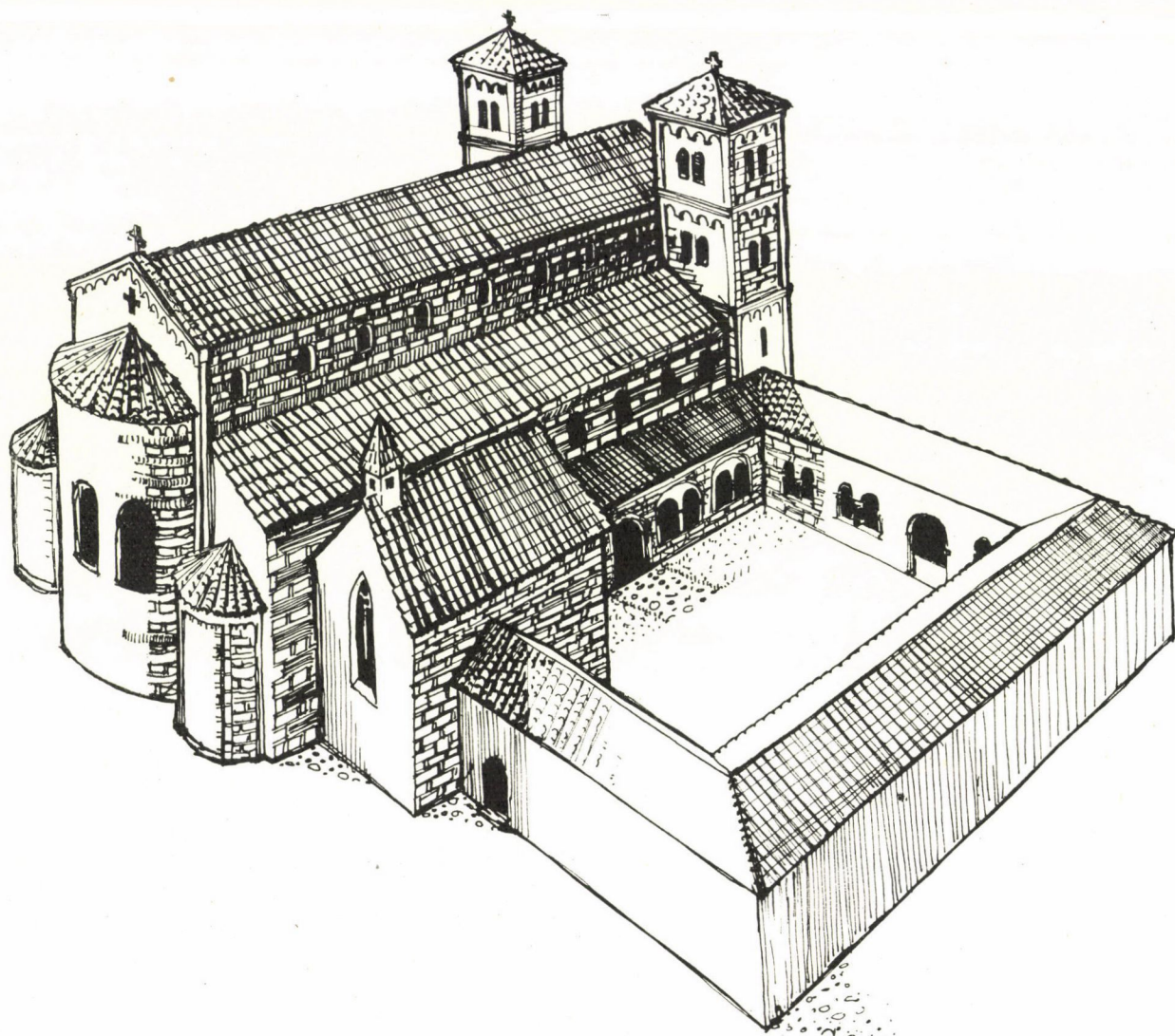


23. Oroszlángrieff Somogyvárról

érezhető. Dekoratív térkitöltő céllal készült, s bizonyosan nincs több mondanivalója, mint a páviai San Michele, S. Pietro in Ciel d'Oro szinte keleties fantáziával megformált rém-alakjainak. Ugyanilyen céllal készült a madárszerű, de lótestben végződő griff is. A 47×52 cm méretű faragott tábla ugyanolyan stílusjegyeket visel magán, mint a „Tövishúzó” (23. kép.).

Külön is meg kell említenünk azt a két ornamentális díszű lemezt, amely minden bizonnyal összetartozik, s díszítése alapján egészen szorosan kapcsolódik a pécsi szentélyrekesztő, ill. altemplomlejáratok plasztikai díszéhez. A nagyobbik darabon gyöngyösdíszű pántokkal összekapcsolt gyöngydiszes tárcsákat láthatunk, közepükben nyolclevelű rózsával. A két sorban megmintázott szalagot síma falsáv választja el. A kisebbik darab szélén megtaláljuk a tárcsadísz töredékét, az életfa-motívum pedig meghatározza a két összeillő töredék felállítási irányát is (22 b—c kép). A rózsás tárcsadísszal Pécsen az északi altemplomlejáró fülkekeretezésén és az ercsi apátság egyik faragványán találkozunk, az életfa motívummal pedig egy helyileg meg nem határozott, bizánci eredetre visszavezethető, Lombardiában közkedvelt motívummal ékesített töredéken.

Összefoglalva a somogyvári Szent Egyed-apátság fennmaradt töredékeivel kapcsolatos elemzéseinket, megállapíthatjuk, hogy az apátság építkezéseinek I. rétegére a kétségtelenül jelentkező franciás hatások mellett az alapvetően északolasz irányzódás a jellemző. Ezt a megállapítást annál jelentősebbnek érezzük, mivel egy francia alapítású, francia függésű kolostorról van ez esetben szó. Ez az olasz irányzódás minden bizonnyal azt jelenti, hogy a XI. századi magyar építéset alapjait lényegében olasz mesterek vetették meg, s XI. századi építészeti kultúránkra döntően az olasz mesterek nyomták rá bélyegüket. Elgondolkoztató az is, hogy az apátság átépítése során — száz év múltán — újra csak olasz hatásokkal kell számolnunk; ezek a hatások azonban már arról is számot adnak, hogy az Olaszországból importált hatáselemek feltétlenül helyi fejlődésen estek át, s fejlődésük során az esztergomi királyi műhelyből kisugárzó, erőteljes francia elemekkel bővültek. A XIII. század második felére teljesen kiérő motívumkincsnek Somogyvárott még egy egészen korai, előkészítő stádiumát érzékelhetjük, talán azoknak az összekötő kapcsoknak egyikét kell plasztikai díszében látnunk, amelyek megmagyarázzák a jáki plasztika határozott biztonsággal, teljes formai fegyverzetben



24. A későközépkori kolostor rekonstrukciója

jelentkező gazdag együttesét és a belső fejlődés előkészítése révén segítenek érthetővé tenni a szomszédos művészeti tartományokhoz viszonyított elsőbbségét is.

Az ötletszerű ásatások nyomán felszínre került darabok művészi kvalitása, s a magyar művészeti fejlődésben

elfoglalt energikus helyzetük feltétlenül indokoltá tenné ennek a jelentős méretű s minden bizonnyal még sok értékes meglepetést tartogató romterületnek mielőbbi tervszerű feltárását.

Levárdy Ferenc

J E G Y Z E T E K

¹ Dercsényi Dezső: A magyarországi művészet története I. Bp. 1956. 44–45. ll.; – Kádár Zoltán: A somogyvári ún. Sámson dombormű képtípusáról. Arch. Ért. 77 (1950) 127–133. ll.

² Gerecze Péter: A somogyvári Szent Egyed (Aegidius) monostor templommaradványai. Arch. Közl. 20 (1897) 131–160. ll.; – Békefi Remig: A Balaton környékének egyházai és várai a középkorban. Bp. 1910. 191–209. ll.

³ Szabó László: Az Árpád-kori magyar építőművészet. Bp. 1913. 115–120. ll.; – Péter András: A magyar művészet története. Bp. 1930. 20. l.

⁴ Dercsényi Dezső: A somogyvári Szent Egyed-apátság maradványai. Bp. 1934. (Továbbiakban: Dercsényi: Somogyvár)

⁵ Dercsényi, Desiderio: Contributi allo studio fra la plastica ungherese nell'eta romanica e quella dell'Italia settentrionale. (Studi e documenti italo- ungheresi. IV. Annuario) Roma 1942. 66–68. ll.

⁶ Dercsényi: Somogyvár 35–39. ll.; – Gerevich Tibor: Magyarország románkori emlékei. Bp. 1938. 170. l.

⁷ A XII. századi chartuláriumot – amint ezt Dercsényi is közölte (Somogyvár 7. l.) – a párizsi Bibliothèque Nationale őrizi, jelzete:

1. 11018 (fol. 68. v. 70.). Kiadta Gerecze: i. m. 133–134. ll.; – Baumgarten Ferenc: A saint-gilles-i apátság összeköttetései Magyarországgal. Századok 1906. 389–411. ll.; – Marczali Imre: Magyarország történeti kútforrások kézikönyve. 100. l.; – Szentpétery Imre: Árpád-kori okleveleink kritikai jegyzéke. 24. sz.; – Hartvikra vonatkozólag vö. Csóka Lajos hozzászólását a II. győri várostörténeti konferencián. Arrabona 6 (1964) 266–267. ll.; – Csóka J. Lajos: A latin nyelvű történeti irodalom kialakulása Magyarországon a XI–XIV. században. Bp. 1967. 154–165. ll.

⁸ A Liber Miraculorumot I. Mon. Germ. Hist. Scriptores XII (1856) 351. l.; – Schaub, A.: Handelsgeschichte der romanischen Völker des Mittelmeergebietes bis zum Ende der Kreuzzüge. München–Berlin 1906. 552–553. ll.

⁹ Dercsényi: Somogyvár 9. l.; – vö. Francovich, Géza de: Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo. Milano–Firenze 1952. 139. l.

¹⁰ Horn, Wilhelm: Die Fassade von St. Gilles. Eine Untersuchung zur Frage des Antikeneinflusses in der südfranzösischen Kunst des 12. Jahrhunderts. Hamburg 1937. 11–24. ll.; – vö. Hamann,

Richard: Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Berlin 1955. 36., 165–166. ll.

¹¹ Lipp Vilmos: Arch. Ért. 6 (1886) 43. l.

¹² King, Edward: The carolingian frescoes of the Abbey of Saint-Germain d'Auxerre. Art Bulletin 11 (1929).

¹³ Ebner: Zur Geschichte und Kunstgeschichte der Missale Romanum. 56. l.; — vö. Ladner, G.: in Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien 5 (1931) 130–151. ll.

¹⁴ Dercsényi: Somogyvár 30–31. ll.; — Dercsényi: Contributi 67. l. Magyarátatát Gerevich is elfogadta és művészettörténeti közkinccsé tette: Románkor 170. l. Vö. Róheim Géza: A kazár nagyfejedelmé és a Turul monda. Ethnographia 1917. 62. l.

¹⁵ Járdányi—Paulovics István: A somogyvári ún. Szent István dombormű jelenetéről. Arch. Ért. 77 (1950) 124–126. ll.; — Dercsényi Dezső: Hozzászólás Járdányi—Paulovics István cikkéhez. Arch. Ért. 77 (1950) 126–127. ll.

¹⁶ De Longuemur: Les anciennes fresques des églises du Poitou (Saint Nicolas de Civray). Poitiers 1881.

¹⁷ Clemen, Paul: Die romanische Monumentalmalerei der Rheinlande. Düsseldorf 1916. 492. l., 350. ábra.

¹⁸ A. A. SS. Sept. tom. I. 302. l. — Vö. Kunstle, Karl: Ikonographie der Heiligen. Freiburg i. B. 1926. 32–34. ll.; — Réau, Louis: Iconographie de l'art chrétien. III/2. 593–597. ll.

¹⁹ Molanus, J.: De historia SS. Imaginum pro vero eorum usu contra abusos. Tom. II. cap. 23.

²⁰ Male, Émile: L'art religieux du XIII^e siècle en France. Paris 1931. 349–354. ll.; — Baum, Julius: Die Malerei und Plastik des Mittelalters. Wildpark—Potsdam 1930. 236., 301. ll. — A legendában elbeszélte eseményt a legendáiról hol Martell Károlyra, hol pedig Nagy Károlyra vonatkoztatják. Hogy a somogyvári dombormű melyik értelmezést vette alapul, azt csak a legendáriumok tüzetes elemzése alapján dönthetnénk el.

²¹ Dercsényi: Contributi 67–68. ll.; — Francovich, Géza: La corrente comasca nella scultura romanica europea. Rivista del R. Istituto d'archeologia e storia dell'arte 5 (1936) 267–275. ll.

²² Kniewald, Karl: Das Sanktorale des ältesten ungarischen Sacramentars. Jahrbuch für Liturgiewissenschaft 15 (1936) 1–22. ll.; — Kniewald, Dragutin: Origine française du plus ancien sacramentaire de Zagreb. Annales de l'Institut français de Zagreb 2 (1938) 1–7. ll.

²³ Erdélyi László (szerk.): A Pannonhalmi Szent Benedek-Rend Története I. 609. l.: De festo quoque translationis non celebrando apostolicis excommunicationibus interdicto et quibusdam miraculis de corpore Sanctissimi Patris Benedicti et sororis eius quantum nuntio vestro placuit, pauca de plurimis perscriptis.

²⁴ Kniewald Károly: A „Hahóti kódex” (zágrábi MR. 126. kézirat) jelentősége a magyarországi liturgia szempontjából, Kúhár Flóris kiegészítésével. Magyar Könyvszemle (1948) 97–112. II. Vö. még Erdélyi László és Kúhár Flóris vitáját: Pannonhalmi Szemle 13 (1938) 303., 393. ll.

²⁵ Francovich: i. m. II. Rivista 6 (1937) 61. l.

²⁶ Hamann, Richard: Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. I. Südranzösische Protorennaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf dem Wege durch Italien und die Schweiz. Marburg 1922. 34. sk. ll.

²⁷ Vö. Francovich: i. m. II. 63–66. ll.

²⁸ Henszlmann Imre: Pécsnek középkori régiségei. I. A pécsi székesegyháznak építészete. (Mon. Hung. Arch. I. k.) Pest 1869.; — Gerevich: i. m. 357–359. ll.; — Szónyi: Otto: A pécsi püspöki múzeum kőtára. Pécs 1906. 199–201. ll.; — Gerevich: Románkor 144. l. — A pécsi oszlopfők újabb értékelését l. Zádor Mihály: A pécsi székesegyház ún. Ádám és Éva oszlopfőjéről. Arch. Ért. 1963. 200–203. ll.

²⁹ Péterfy: Concilia és Koller, Josephus: Prolegomena in Historiam Episcopatus Quinqueecclesiarum. Posonii 1804. Tab. IV/6. — 7.; — Magy. Tört. Tár II. 83. sz.; — Dercsényi: Somogyvár 13. l.; — vö. Sörös: PRT. XII. B. 152. l. — A közölt pecsét a somogyvári konvent (1313. II. 17.) okleveléről való. Orsz. Levéltár: DL. 67686. sz.

³⁰ PRT. II. 247. l.: A pannonhalmi konvent 1340-es pecsétje; — PRT. VII. 79. l.: a zalavári konvent ostryapecsétje (1392–1565); — PRT. VIII. 61. l.: a bakonybéli konvent 1320-as pecsétje; — PRT. X. 31. l.: a tihanyi „káptalan” 1305-ös pecsétje.

³¹ Dercsényi: Contributi 61–62. ll.

³² Dercsényi: Somogyvár 31–32. ll.

³³ I. m. 26–27. ll.

³⁴ Toesca: Storia dell'arte italiana. I. II Medioevo. Torino 1927. 520. l., továbbá a korábbi irodalom eredményeit összefoglaló 654. l. 14. jegyzete. Vö. még Francovich: i. m. II. 72–73. ll.

³⁵ A dombormű az Orsz. Műemléki Felügyelőség falkutatásai során került felszínre, Gergelyffy András hívta fel rá a figyelmet. Ezért és a fényképfelvétel közlésének átengedéseért neki tartozom köszönettel.

³⁶ Sörös Pongrácz: Az elenyészett bencés apátságok (PRT. XII. B. k.) Bp. 1912. 11–16. ll.; — Gyórfy György: Az Árpád-kori Magyarország történeti földrajza. Bp. 1963. I. k. 362–367. ll. — Az apátság 1220. körül szerkesztett 1015-ös keltezésű alapítólevelére vonatkozólag vö. Erdélyi megállapításait: PRT. I. 78–80. ll. — Az 1038-as templomszentelésre l. a Pray-kódex évjegyzetét.

³⁷ A kalocsai dombormű ikonográfiai meghatározása minden bizonnyal téves. A magyar művészettörténetírásban elfogadott megnevezést csak fenntartással fogadjuk el. A faragott táblával „Ábrahám és a három angyal” c. cikkünkben (Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts; sajtó alatt) foglalkozunk.

³⁸ Gerevich: Románkor 70–72., 177. ll.

³⁹ Gerevich: Románkor 161. l.

⁴⁰ A Kaposy Veronika: Életfaábrázolás egy románkori timpanonon. Műv. Ért. V. (1956) 122–124. ll.

⁴¹ Berkovits Ilona: A magyar miniatúrafestészet kezdetei. Az Árpád-kor. Magyarságtudomány 1942. 496. l.

⁴² Fraknói Vilmos: Szent László levele a montecassinoi apáthoz. Értekezések a történeti tudományok köréből. XIX. VIII. 1–13. ll.

⁴³ Monumenta episcopatus Vesprimiensis III. 203. l. (Vatikáni lvt.: supplicationes Pauli II. ann. IV. vol. 841. f. 96.)

⁴⁴ Az 1508-as vizitáció jegyzőkönyvét lásd PRT. III. 617. l.: „Monasterium est ruinosum, celle fratrum sunt sub malo tectu et stillant intus, quod fratres non possunt quiete persistere, et pausare in illis. Trabes minantur casum non solum in ecclesia, sed etiam in ipso dormitorio; ... sic divinum officium non completur, sicut illa ecclesia seu monasterium habere deberet et ut breviter omnia comprehendantur, in illo statu ymmo in peiori omnia sunt reperta, quemadmodum per predecessores ipsorum visitatores est repertum. Et nisi de ipso monasterio aliter provideatur, omnino desolabitur.”

⁴⁵ Rómer hagyatékából (LXVI. cs. Ásatások, leletek) idézi Gerevich erre vonatkozó adataival egyetemben Dercsényi: Somogyvár 16. l.

⁴⁶ Gerevich: i. h.

⁴⁷ Gerevich és Dercsényi i. m. Szabó László: Az Árpád-kori építőművészet története. Bp. 1913. 115–120. ll.; — Békefi Remig: i. m.

⁴⁸ A romokban előforduló római falazápanyagra vonatkozó megfigyelést Kozák Károlynak köszönöm.

⁴⁹ PRT. I. 595. l.; a díszes iniciálékkal ékesített pecsétcs oklevél plicatúráján olvasható: Correcta in sacristia ... tempore sigillationis.

⁵⁰ Dercsényi: Somogyvár 22–23. ll. — A X–XI. századi magyar építészeti fejlődés rájárat Kozák Károly sajtó alatt levő tanulmányának ismeretében, a vele való megbeszélések során alakítottam ki.

⁵¹ Milánóra lásd Toesca: i. m. I. 366–370. ll.; — a közel-keleti kapcsolatokra: Baltrusaitis, J.: Études sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie. Paris 1929. A keleti kapcsolatokra sok adattal szolgál Strzygowski, J.: Die Baukunst der Armenien in Europa. Wien 1918. II. 738–739. ll.

⁵² Az idézett épületek datálását és a rájuk vonatkozó irodalmat lásd Toesca: i. m. I. 384–386. ll.

⁵³ Gerevich: Románkor 29. l.; — Dercsényi: Magy. műv. tört. 34. l.

⁵⁴ Entz Géza: Nyugati karzatok románkori építészetünkben. Művészettörténeti Értesítő 8 (1959) 134. l.

⁵⁵ Gerevich: Románkor I, XXII, I, XXXVIII/3. tábla, III. l.

⁵⁶ Durlat, Marcel: Hispania Romanica. Wien—München, 1962. 240. tábla.

⁵⁷ Gerevich: Románkor XXI. tábla, 91. l.

⁵⁸ Csemegi József: A jáki apátság temploma. Vasi Szemle 6 (1939) 23–25. ll.

⁵⁹ Durlat: i. m. 67. tábla.

⁶⁰ Szónyi: Kötár 298. sz. 152. l.

⁶¹ Fraccaro de Longhi, Lelia: L'architettura delle chiese cistercensi italiane. Milano 1958. 80–82., 180–183. ll., Tav. XVIII., XLIX.

⁶² Csemegi József: A budavári főtemplom középkori építéstörténete. Bp. 1955. 88–90. kép.

⁶³ Csemegi (i. m. 66–68. ll.) a budai főtemplomot szeretné kikapcsolni az esztergomi-lébényi-gyulafehérvári folyamatosságból. Az egyes részletformák pedig inkább arról vallanak, hogy az ad hoc szerveződő magyarföldi építőközösségek formakészletében feltétlenül számolnunk kell egy hazai alakulási formai örökséggel.

⁶⁴ Dercsényi: Somogyvár 40. l. A madocsaí fejzetet l. Gerevich: Románkor CXV/4. kép.

⁶⁵ PRT. XII. B. 152. l.

⁶⁶ A nemzeti ellentétekre élénk fényt vet a pápa érvelése Imre királlyal szemben: „... mivel pedig sem nem új dolog, sem nem lehetetlenség, hogy országodban különböző nemzetiségűek együtt, közös szabályok alatt szolgálják az Urat, legyen szabad egy latin szerzetnek is lenni, minthogy ott több görög is van.” Fejér: Cod. Dipl. II. 446–448. ll.

⁶⁷ Migne: PL. t. 219. c. 607. — A dombormű leírására vö. Gerevich: i. m. 148. l.; — Dercsényi: i. m. 34. l.; — Békefi: i. m. 204. l. — Az ikonográfiai vonatkozásokra l. Levárdy: Az Árpád-kor Krisztus-kepe. Kny. a Pannonhalmi Szemle 16 (1941) évf. 11–12.

⁶⁸ Csemegi József: A tabáni Krisztus-relief. Kny. A Magyar Mémók- és Építészegylet Közlönye 1935. évf. 1-ből; — Gerevich: Románkor 170. l.; — Entz Géza: A gyulafehérvári székesegyház. Bp. 1958. 74. l.

⁶⁹ Entz: i. m. 82–83. ll.; — Éber László: Magyarország Árpád-kori művészete. Műbarát 2 (1922) 131–132. ll.

⁷⁰ Dercsényi: i. h.; — Gerevich: Románkor 174. l.; — Levárdy: i. m. 12. l.

⁷⁰ *Künstle*, Karl: Ikonographie der christlichen Kunst. I. Freiburg i. B. 1928. 43–49., 521. sk. II.; — *Berger*, R.: Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst. Tübinger Forschungen zur Archäologie und Kunstgeschichte 5 (1926).; — *Toesca*: i. m. 936. I.

⁷¹ *Künstle*: i. m. 332–337. II.; a reichenauai eredetű X. századi kéziratokra I. *Baum*, Julius: Die Malerei und Plastik des Mittelalters. II. Deutschland, Frankreich und Britannien. Wildpark—Potsdam 1930. 131–139. II.

⁷² *Eber*: i. m. 76–78., 84. II.; — *Péter András*: A magyar művészet története. I. Bp. 1930. 23–25. II.; — *Dercsényi*: i. m. 34–40. II.; — *Gerevich*: Románkor, i. h.

⁷³ *Szőnyi Ottó*: Pécsi dóm-múzeum. Magy. Művészet 1929. 508. I.; — *Balogh Ilona*: Adatok az olasz románkori szobrászat magyar-

országi hatásához. Arch. Ért. 46 (1932–33) 100–115. II.; — *Dercsényi*: i. h.

⁷⁴ A somogyvári román töredékeket tárgyaló tanulmányunkat csak előkészítésnek szántuk a pécsi kőfaragó iskola tevékenységét érintő vizsgálatainkhoz. Itt csupán néhány, inkább a somogyvári faragványokat érintő érvelést és analógiát sorakoztatnánk föl. Az iskola tevékenységének pontosabb körvonalazásával soron következő tanulmányainkban szeretnénk részletesen foglalkozni.

⁷⁵ *Francovich*, Geza: Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo. Milano—Firenze 1952. I. 23–24. II.

⁷⁶ *Vö. Szőnyi*: Kötár 186. sz., 285. sz., 150–151. II.

⁷⁷ *Entz Géza*: Az ercsi bencés monostor. Művészettörténeti Értesítő 14(1965) 241–246. II.

⁷⁸ I. h.

⁷⁹ *Horváth Henrik*: A magyar szobrászat kezdetei. Bp. 1936.

ROMANISCHE RESTE DER ABTEI VON SOMOGYVÁR

Im Südwesten Ungarns, südlich des Balaton hat König Ladislaus i. J. 1091 die Benediktinerabtei von Somogyvár zu Ehren der Apostel Peter und Paul und des hl. Ägidius des Bekenners begründet. Der König hat die ziemlich große (54 m × 23 m) dreischiffige Basilika ganz sicher fertig den aus Frankreich, Saint Gilles du Gard kommenden Benediktinern übergeben. Mehr als hundert Jahre lang kommen die Nachwuchsmänner aus Frankreich in das Kloster. Als 1204 der König Imre die einträgliche Abtei seinem ehemaligen Erzieher, dem Erzbischof von Spalato, Bernardo da Perugia, zukommen lassen wollte, beschwerten sich die Mönche von Somogyvár persönlich beim Papst Innozenz III. Zwischen den Eindringling und den Mönchen kam es zu Kämpfen mit Waffen, auch die Kirche des Klosters wurde beschädigt. Der Papst nahm für die französischen Mönche Partei, und i. J. 1210 saß bereits einer der Beschwerdeführer, Gilbertus, und nach ihm Herveus auf dem Abtstuhl. Nach den Kämpfen um die Jahrhundertwende wurde die Abtei wieder aufgebaut.

Im Laufe der feudalen Kämpfe das 15.–16. Jahrhunderts kam die auffällige Abtei in den Besitz von Kommendatoren. Im Jahre 1508, zur Zeit der Visitation von Máté Tolnai waren die Zellendecken der Mönche durchnäßt, die Balken der Kirche und des Dormitoriums drohten einzustürzen. Während der 150 Jahre dauernden türkischen Besetzung wurde das Kloster, ähnlich wie andere ungarische Klöster in eine Festung umgebaut. Nachdem die türkischen Zeiten vergangen waren, wurden die Steine der unbrauchbaren Ruinen zu neuen Bauten auseinandergetragen, uns ist nur das erhalten geblieben, was von den abstürzenden Trümmern und der Erde bedeckt wurde.

Die Anordnung der Mauern und die in den Museen aufbewahrten geschnitzten Fragmente sind uns aus den Ausgrabungen von Peter Gerece (1895) bekannt. Aus den ersten Bauperioden ist das Schnitzwerk am bedeutendsten, das die Messe des hl. Ägidius darstellt. Die frühere kunstgeschichtliche Forschung hatte gemeint, in dem Fragment die Kontamination der Legenden vom Protomartyr Stephan dem Heiligen und vom ungarischen König Stephan dem Heiligen zu erkennen. Bei der eingehenden Analyse erkannten wir dieses charakteristische Motiv der Legende des hl. Ägidius an dem im Comoer Geschmack ausgeführten, mit dem SS. Lucilius—Lupicinus—Crescentius-Sarkophag verwandten Relief in der San Zeno von Verona.

Das Schnitzwerk, das Reminiszenzen von Arbe, Pomposa und Pavia aufweist, ist mit aller Gewißheit ein Werk der »magistri comacini«. Seine ikonographische Bedeutung liegt darin, daß es das älteste erhaltene

Exemplar des dargestellten Themas ist (das von der Synode von Trident aus theologischen Erwägungen heraus verdammt wurde). Wie bekannt dieses Thema in Somogyvár gewesen sein dürfte, das bezeugt auch der Stempel der Abtei aus dem 14. Jh.

Die Baumeister und Steinmetzen der zweiten Bauperiode gehörten zum Teil zu den Meistern der nahen Kathedrale von Pécs, zum Teil zu den Meistern der königlichen Werkstatt von Esztergom. Die Zeit ihrer Tätigkeit ist das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts.

Aus dieser Periode sind zwei Reliefe am bedeutendsten, das eine Christus und das andere einen Engel darstellend. Die zwei Fragmente gehörten zu einem Tortympanon: sie sind ein Teil einer Maestas-Komposition. Die Figuren hat der Meister der Apostelfiguren des Pécs'er Lettners geschnitzt, nach der Vollendung der Pécs'er Arbeiten, also um die Wende des 12. zum 13. Jahrhundert. Zu gleicher Zeit wurde auch das Ägidius-Relief umgewendet, und auf der Rückseite wurden zwei einander zugewandte Löwen geschnitzt. Eine Gruppe ornamentalen Schnitzwerke der zweiten Gruppe kann zu einer fünfgliedrigen Eckspreize vereinigt werden; sie hat nach unserer Ansicht die Arkaden des Kreuzganges des Klosters gestützt. Auf Grund der übrigen figuralen und ornamentalen Schnitzwerke ähnlichen Stils können wir annehmen, daß sie ein Werk von Esztergomer Meistern ist, die mehr französisch ausgebildet waren. Die Vermischung von Pécs'er und Esztergomer Formen kann in Ungarn an mehreren Orten, z. B. in Székesfehérvár, bei der Abtei von Ercsi usw. beobachtet werden.

Während an den Stücken der ersten Periode die Comoer (italienische) Wirkung entscheidend ist, läßt sich die italienische Wirkung in der zweiten Periode nur in der Übertragung über Pécs erkennen. Hier zeigt sich dieselbe französisierende Lösung, die für die Bauten von König Béla III. charakteristisch ist. Die Kirche zeigt die für die I. Periode charakteristischen Formen. Dezső Dercsényi meint, sie sei von den lombardischen Basiliken, namentlich von der Mailänder Sant Ambrogio-Kirche beeinflusst worden.

Das wertvolle plastische Material wie auch die bedeutende Stellung des aus früheren (oberflächlichen) Ausgrabungen und einigen Aufzeichnungen bekannten Grundrisses in der Entwicklung der ungarischen Architektur machen es unbedingt nötig, daß eine zeitgemäße Ausgrabung die kunstgeschichtlichen Probleme der Benediktinerabtei löst. Die auch chronologisch gut fixierbaren Gebäude können helfen, die bloß stilkritisch bestimmte Tätigkeit der Pécs'er Schule umzugrenzen.

»Edelinum est elegans, et tota hac regione castellum princeps...«, jegyzi már Bél Mátyás,¹ s e kastély szép és méltóságos látványáról, »jól eltalált móddal lett« építéséről több mint két évszázadon át említést tettek mind a helytörténet-írók, mind a művészettörténészek.

Fényes Elek 1851-ben² elragadtatva írta: »gyönyörű fekvése emelkedett helyen, a Boldva vize által képzett félszigeten, elragadó kilátással a Boldva és Sajó völgyére, a nyugot és északkeletre emelkedő erdőkoszorús hegyekre, mit négyszög idoma szinte elősegít, különösen pedig pompás építészte, e vidék legszebb kastélyává emeli...«.

Divald Kornél »Magyarország Művészeti Emlékei« c. munkájában a Hildebrandt Lukács János által épített ráckevei kastély ismertetése után³ az alábbiakat írta: »még szebb, pompásabb, s minden bizonnyal *legkiválóbb ilyfajta barokk emlékeink* a kastély a borsodvármegyei Edelenyben...«. Kihangsúlyozzák a III. Károly uralkodása alatt bekövetkezett építkezési fellendülés alatt épített legfontosabb kastélyok között,⁴ valamint az előző kori típus felől átmenetet jelentő fontosabb barokk kastélyok szemügyre vétele során,⁵ továbbá az átvett és továbbfejlesztett reprezentatív francia-barokk kastély-típusra jellemző példák között is.⁶ A festői szépségű és kies fekvésű épület hatott költőkre is, s Reviczky Gyula »költői beszélyt« írt a kastély és a falu nevének eredetéről.⁸ A kastély szélesebb körű megvizsgálása, ismertetése, történeti adatainak felkutatása azonban az általánosan elismert jelentőség mellett sem történt meg. A kastély és környezete ismertetését a legcélszerűbb a barokk kori, szinte teljes kiépítettségét mutató felmérési adatok közlésével és értékelésével elkezdni:

A Franz Anton Dvorzacky által készített és a Miskolci Állami Levéltárban található 1763–64. évi felmérési rajzok tanúsága szerint az edelenyi kastély nagyszabású park- és épületkomplexum gyűjtőpontjában állt. Az épületet a Boldva folyó által körülvett (mesterséges?) szigetre telepítették. A folyóvíz jelenlétét belekomponálták a park rendszerébe is (i. kép). Fotokópiánk a főépület földszinti 48 helyiségén kívül bemutatja a lovaglóliskola, az udvarok, az udvari kút, a hintó és kocsiszínek, a már megépített és részben még építeni tervezett lóistálló, tehénistálló, fa és széntartók, gyümölcskamrák, pincelejárók, sütőház, mészárszék, serház, megépítendő jégverem, kertész és majorosi lakások, fogda és foglár szoba, fürdőház, halastavacskák és csatornák, a meglevő grotta és a létesítendő narancsház, az üvegház stb. együttesét a gyümölcsfasorokkal és gazdag parterrel, kertészettel, a szigetet alkotó folyóágakkal, a faluban levő gótikus templom felé és a malomárók által képzett, dél felé elterülő szigetre vezető hidakkal együtt. Joggal mondhatjuk, hogy ezt az együttest a hazánkban akkor még ritka fejlettségi fokon álló parkkal foglalták szerves egységbe.

Az arányok érzékeltetésére említjük meg:

a főkapu és a park déli kapuja közötti távolság 272 méter; az első díszudvar és a négyszögű parkrész szélessége 128 méter; a kastély homlokzatának hosszúsága (tornyokkal együtt) 85 méter; a főkapu és a kocsibehajtó közötti távolság 73 méter, a kastély keleti és nyugati oldala közötti távolság 73 méter; az

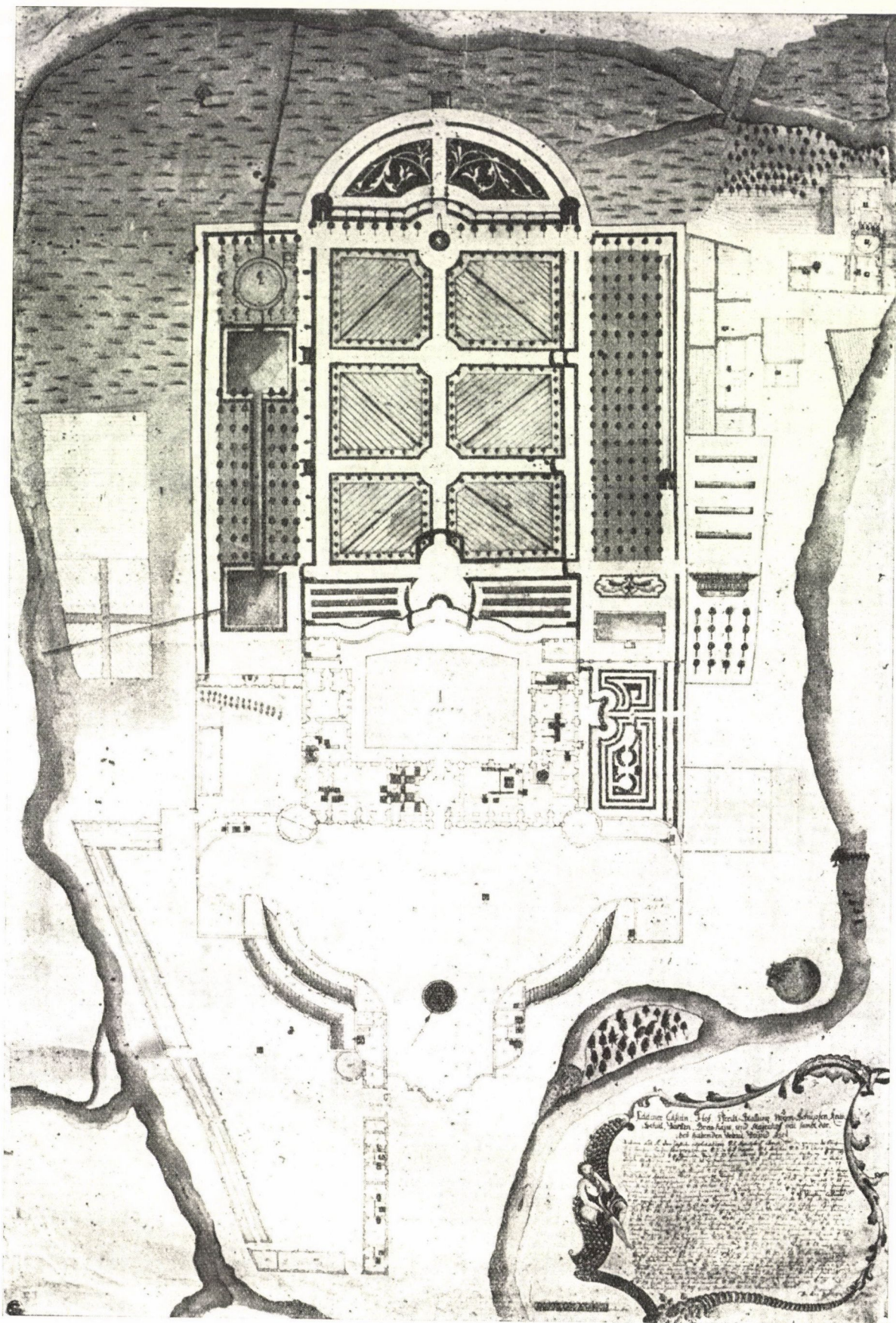
északi homlokzat és a hátsó díszudvar kapuja 56 méterre volt egymástól; a négyszögű parkrész hosszúsága 112 méter 56 méterre volt az északi kocsibehajtó közepe egyébként a kastély keleti és nyugati sarokpontjaitól egyaránt.

Maga a kastély alaprajzi rendszerében a nagyteremnek a kiemelésével, valamint annak az egész létesítmény centrumába való állításával (a nagyterem tengelye kivetítődik a bejárat udvaron keresztül végig az egész parkra, mely ezáltal szimmetrikussá válik), a homlokzat kialakításával francia hatást mutat, bár az egész létesítmény igen sok egyéni ízt tartalmaz.

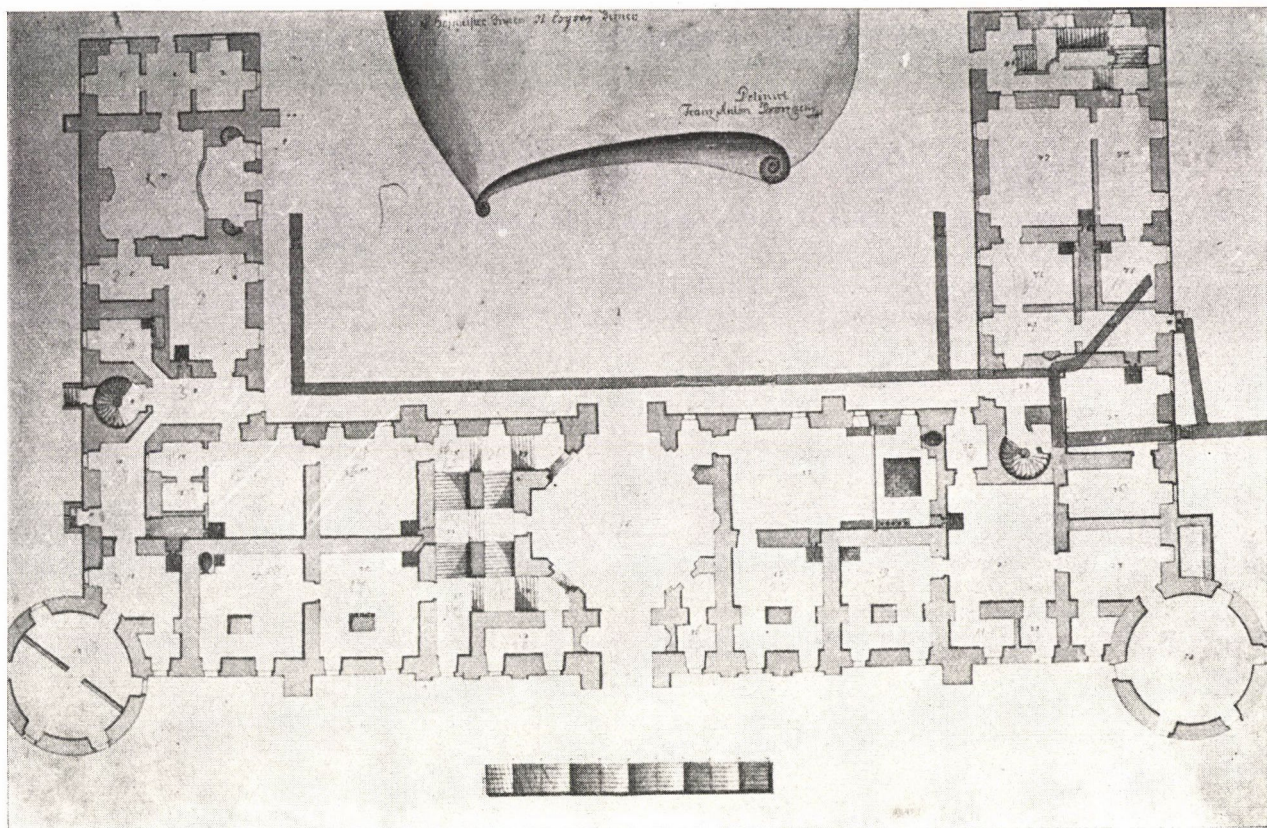
Érdekes és nagyszerű megoldás az, hogy az építő az U alakú épület park felé fordításával és az íves gazdasági épületeknek összekötő tagok útján a főépülethez való hozzáépítésével *kettős díszudvar* alakít ki. A bejárat felőli mozgalmas térfalaival jó előkészítést ad a kastély kissé terpeszkedő jellegű, de remek arányú főhomlokzatához, míg a hátsó díszudvar (s egyben lovaglóliskola) egyszerű vonalaihoz igazították a park geometrikus rendszerét, csupán a park kerítése és az azzal párhuzamos élősvény jelent egy kis mozgalmas átmenetet a felső, kiemelt és körülfalt tér és a park nyírott cserjéi, fái között. Ezt hangsúlyozza még a két rész közötti nívódifferencia is.

Mint már említettük az épület alaprajzának fő szervezőjévé a szalon (»nyári ebédlő palota«), földszinten előcsarnok tengelybe állítása vált. Ehhez csatlakoznak a két traktusos épület helyiségei, egy-egy szárnyon az amfilád rendszer kialakításával. A szalon mindkét traktus szélességét magában foglalja (14,3 m a belső méret). Az érkező a belépés pillanatában kis előtérrel keresztül jut a nyolcszögletű előcsarnokba, melyből balkéz felől 5 karú lépcső indul az emeletre. A lépcső két érkező karja egy-egy előtérbe jut; innen lép be a szemlélő a szalonba, a kastély reprezentatív (12 m széles, 8 m feletti magasságú, csehsüvegboltozatos, stukkódíszes) fogadótermébe. Miután a szalon két traktus szélességű, belőle áttekinthető volt egyrészt az érkezés útvonala: az első díszudvar, másrészt a déli oldal ablakain vagy erkélyéről kipillantva a belső díszudvar, illetve lovaglóliskola, valamint a park, a tengelyébe állított szökőkúttal, félköríves lezárásában alkalmazott könnyed, már rokokó vonalvezetésű virágágyásokkal.

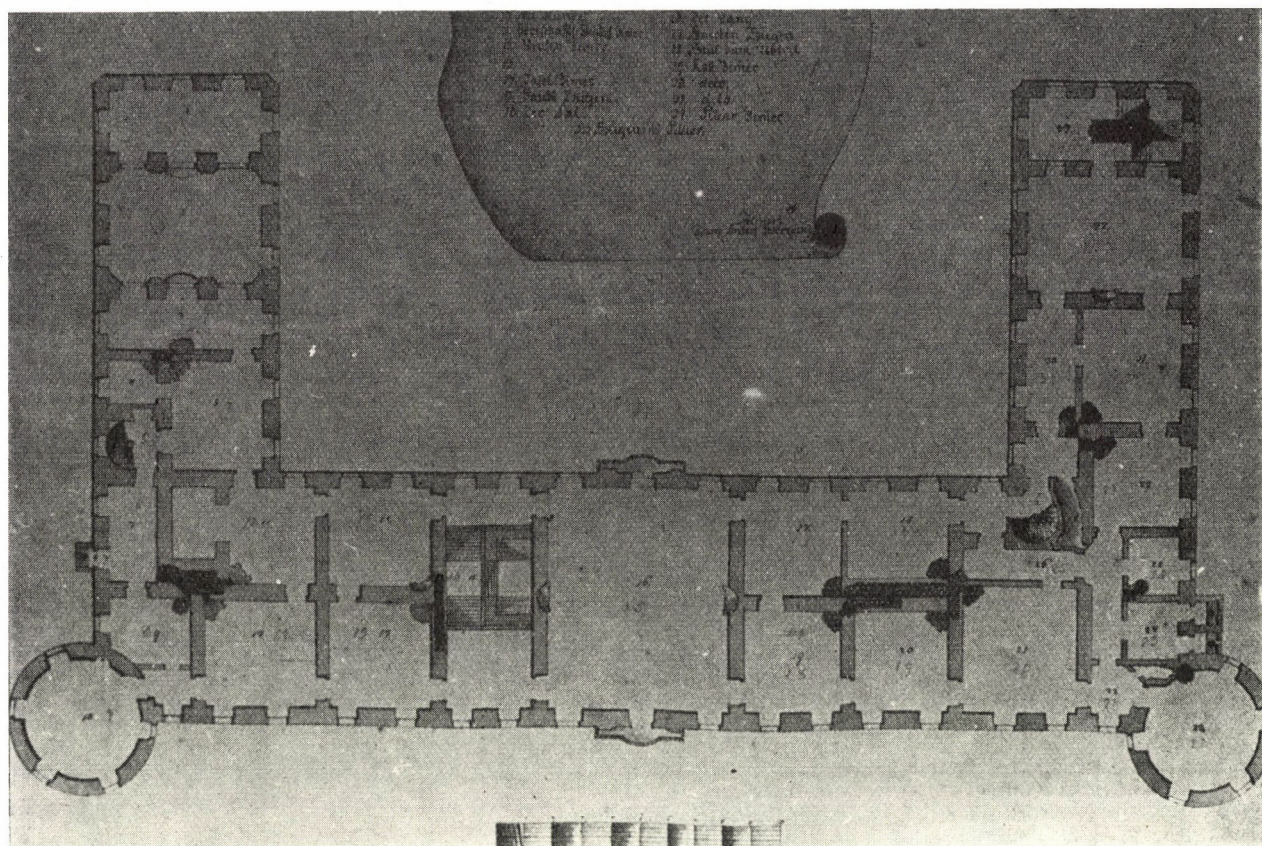
Anton Dvorzacky felmérési rajzainak köszönhető, hogy most már ismerjük a kastély 200 évvel ezelőtti alaprajzát és az egyes helyiségek akkori funkcióit (2. és 3. képek). Az alaprajzokat tanulmányozva megállapíthatjuk, hogy az udvari szárnyak a park felé egy-egy axissal hosszabbak voltak. Ugyanezt mutatja az 1. sz. felvételen látható helyszínrajz is. Tekintettel azonban arra, hogy időközben megismertük az 1763 májusában készített műszaki becslések (Aestimatio Aedificiorum Edeleniensium⁹) iratait is, fokozott figyelemmel vizsgáltuk a vonatkozó adatokat. A műszaki becslésben a szóban forgó tractusokra vonatkozó adatok nem szerepelnek. Két alternatívát kell megvizsgálni: vagy lebontották akkor már a kastély építésekor kialakított helyiségeket, vagy pedig Dvorzacky tervezte ezt a bővítést. A lebontottsággal kapcsolatos álláspontot támasztja alá az a körülmény, hogy



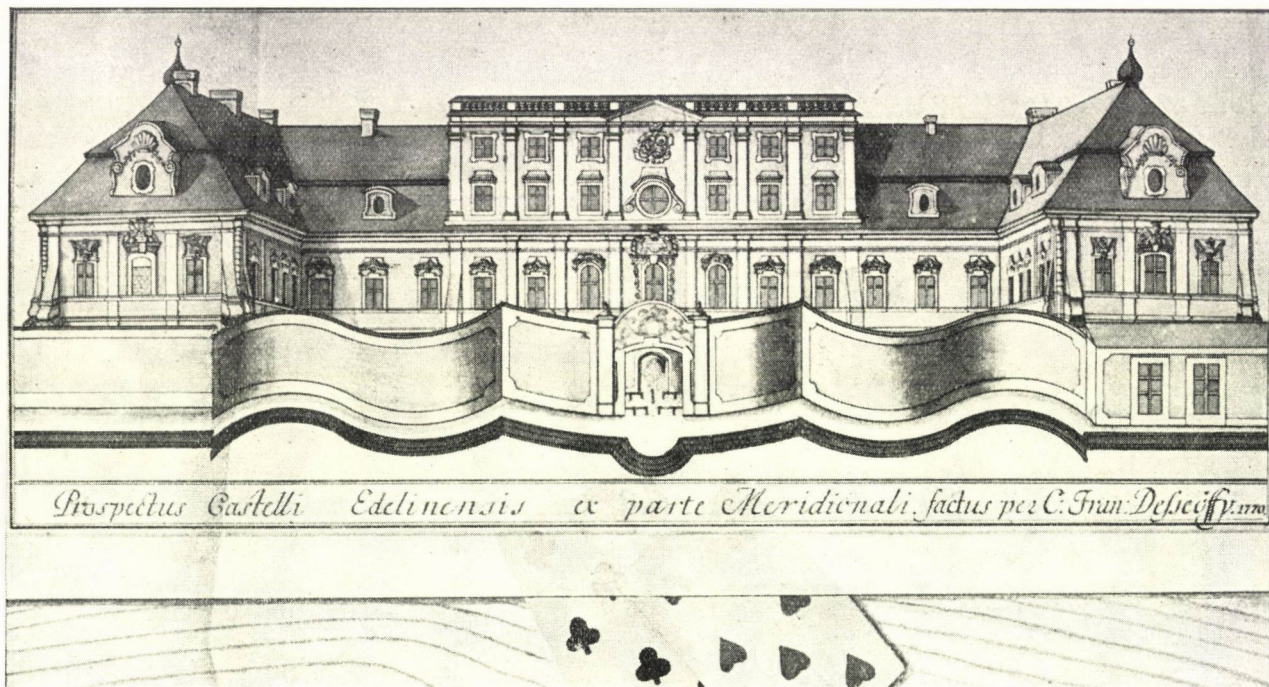
1. Az edelenyi kastély és park felmérési rajza 1763—64-ből.



2. Földszinti alaprajz 1763—64-ből



3. Emeleti alaprajz 1763—64-ből



4. A kastély déli homlokzata, 1770-ből

Dvorzacky az 1. képen ismertetett alaprajzon szereplő, de csak tervezett valamennyi létesítménynél (jégverem, narancsház, kerti lugasok stb.) feltünteteti az építendő jellegét (zum Bauen), de ezeknél a szárnyvégi helyiségeknél nincs ilyen utalás. Mind az aestimatióban, mind a Dvorzacky-féle rajzokon 10, illetve 12 pillér („körüllevő 12 oszlopaival”) szerepel, már pedig jelenleg 16 támpillér van, s azok közül 4-et a két szárny lebontott részeinek csomkjából képeztek ki. A lebontásra utal az is, hogy a Dvorzacky-féle eredeti felvételeken szereplő helyiség-számozás módosítva lett, s az 1. szám alatt felvett „Sepulchrum Christi”, 2. sz. alatti „der Gang in die Kirche”, 3. sz. alatti „Kirchen-Sachen Conservatorium” megnevezésű helyiségek számait, valamint a következő sorszámokat áthúzták, s az eredetileg 4-es sorszámú udvari kápolna kapta meg az 1-es kezdőszámot, s utána minden szám 3-al csökkentve lett. A lebontást támasztja alá az 1770-beli homlokzati (déli) rajz is, melynél a nyugati szárny végén ismert emeleti összekötő ajtó téglával elfalazottan van ábrázolva és már szerepelnek a régebbi alaprajzokról hiányzó támpillérek. A vitát két kutatóárral, valamint falkutatással lehetne minden kétséget kizáróan eldönteni.

Figyelmen kívül hagyva az előbb említett helyiségeket, a kastély földszintjén az alábbi helyiségek voltak: a keleti szárnyban az udvari kápolna, a káplán két szobája, két előszoba, egy csigalépcső, egy „Secret”, a szobalányok két szobája; a középrészen az udvarmester szobái, a tisztartó szobája, egy folyosó, a cukrászat és kamrája, a lépcsőház és a hozzátartozó előterek; egy kis iroda; a kávékonyha; az előcsarnok; állatorvosi gyógyszerár; urasági konyha; szakácsszoba; mesterek szobái; előterek; levéltár-könyvtár; a nyugati szárnyban csigalépcső; előszobák; egy secret; titkárság; az inas szobája; a gróf fogadó-szobája, dolgozó-szobája, háló-szobája; s ugyancsak figyelmen kívül hagyandó az elhagyott tractusban levő és a játékszobába vezető feljáró.

Az emeleten: a keleti szárnyban lebontásra került a kápolna egyik oldalán levő oratórium, de megmaradt a kápolna ide jutó része; az uraságok oratóriuma; ezt követte a grófnő társalgószobája; a grófnő hálószobája; egy lépcső; A középrészen: a komorna szobája; illemhely; egy nagy toronyszoba; az uraságok közös hálószoba

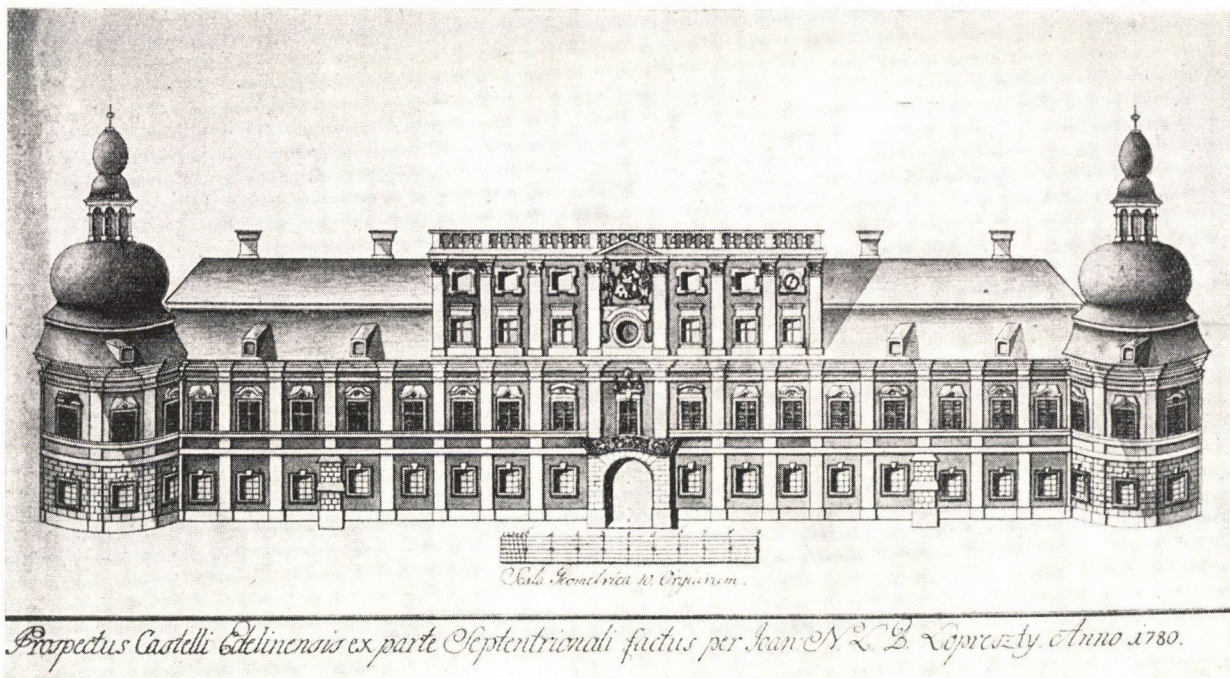
bája és további két szobája; a lépcsőház és előterei; a nyári ebédlőpalota (a nagy szalon); négy további szoba; az ifjú gróf szobája; előszoba; nagy toronyszoba; egy lépcső; illemhely; a nyugati szárnyban 3 vendégszoba nagy előszobával; játékszoba; a nyugati szárny végén volt lépcsőház ugyancsak megszűnt. A hajazat alatt, tehát a tetőtérben kiképzett 18 ablak egy része kialakított, majd a tetőszerkezet átépítése során lebontott kisebb helyiségekre nyílt. Ezekről adataink nincsenek; de a falmaradványok utalnak hajdani létezésükre. Valószínűleg alkalmazotti szobák voltak itt.

Az épület középrésze alatt megvolt pincerésszel nem foglalkozik behatóbban az aestimatio. Építéstörténetileg pedig különös jelentősége lehet e részeknek, hiszen joggal tételezhető fel, hogy nem az új kastély alapozása érdekében építették ki e pincejáratokat (különböző falazási módszerekkel), közel négy méteres (dupla öles) falvastagsággal, s nem a szellőztetés biztosítása érdekében vezettek e pincefolyosórészekből kb. 1,5 m széles, járható járatokat a jelenlegi falsíkok irányába. (Az északi és déli járatok végén található ma az igen kisméretű szellőzőnyílások.)

A kastélyépítkezés előtti időből származó építmény falmaradványait tételezik fel az északi homlokzat teljes hosszában a két kerek torony között beállított belső pillérsor és boltozati rendszer adatai is, hiszen ezekre — az északi főfal belső falsíkjától 1,6 m-re elhelyezett pillérekre sem statikai, sem funkcionális okok miatt szükség nem volt. Amennyiben régi építménymaradványok felhasználásáról van szó, az a körülmény még növeli e kastély építésének mestermunka jellegét.

Miként a közölt alaprajzokból megállapítható, a szintek közti közlekedés a főlépcsőn és a Ny-i szárny végében levő (később lebontott) ugyancsak reprezentatív kialakítású lépcsőn bonyolódott le, míg a személyzeti forgalom és a padlástérbe való közlekedés részére az északi és keleti, továbbá északi és nyugati szárnyak találkozásánál elhelyezett egy-egy csigalépcső szolgált. A főszárny alatt levő pincébe a földszinti előtérből induló lépcsőn lehetett lejutni.

A lépcsőkhöz kapcsolódó közlekedési terekből nyíló fűtőfolyosókról a szobák érintése nélkül lehetett azok kályháit fűteni.



5. A kastély északi homlokzata, 1780-ból

A kápolna karzatára való feljutást külön kis csigalépcsők biztosították.

Külső tömegében a kastély jól tükrözte belső térsorolását. A középrész — bár rizalitként nem lép ki a homlokzat síkjából — erőteljes felmagasításával uralkodik azon. A középtengely a főkapu, a felette levő díszes erkélyablak, s a birtokos családok címeres emblémái hangsúlyozzák mind az északi, mind a déli homlokzaton. A homlokzat többi részét kiegyensúlyozottá teszi a pilaszterek által közrefogott ablakok nyugodt ritmikája, a kihangsúlyozott párkányok összhangja és élénkséget visz közéjük az I. emeleti ablakok váltakozó szemöldök kialakítása.

Végül különleges ízt adott a homlokzatnak a kissé reneszánsz kastélyainkra emlékeztető kerek saroktornyos kialakítás, valamint a középrész negyedik szintje felett kialakított ballusztersor (4., 5. kép.).

Figyelemre méltó a földszinti előcsarnok két kosáríves bejárata is.

Az épületek tetőfedő anyaga zsindely volt és a kőoszlopok és pártázatok is megfelelő zsindelyborítást kaptak a kerítésekkel együtt. A műszaki leltár szerint több mint 240 000 darab zsindelyt használtak fel.

A falazati anyag kő, illetve téglá. A falak vastagsága a nyugati szárnyon általában 1,25 m, a keleti szárnyon a középrészen és az I. emeleti főfalaknál 1,15 m, a déli főfal középső részén 1,20, a rondelláknál 1,30 és az északi főfal középső részén 1,40 m. A középrész alatti pincénél közel 4 m-es (dupla öles) falakat is találunk. A kerítések vastagsága általában 3 suk, de helyenként 2 suk és 4 Zoll, illetve 2 suk és 6 Zoll. A kerítések magassága általában 2 öl és 4 suk (a fundamentummal együtt).

A pinceablakokon és a földszinti ablakokon ekkor még vasrácsokat találhatunk. Az alsó szinten 63 darab egyforma vasrostély volt elhelyezve, s ezek közül egynek-e egynek a súlya átlagosan egy mázsának találtatott. Dél felől, vagyis a park felé 3 cifrább rostély volt felszerelve, ezeknek súlya 250—250 font volt.

A helyiségek padlója általában tölgyfából készült, de a kápolnában és a nyári ebédlő palotában márványkőtáblákból alakították ki. Az ajtók az alárendelt helyiségekben fenyőfából, a reprezentatívabb jellegű szobákban tölgyfából készültek (egy-két igen szép darab még

megtalálható), az ablakok ugyancsak tölgyfából készültek, zömben közepén felnyílóak, 4 szárnyal, a legtöbb helyen „üveg karikákkal”. Egy-egy szoba ablakaiban 90—180—360 ólomkarikás üveg nyert elhelyezést, de volt olyan helyiség is, melybe 424 ólomba foglalt üvegkarikán vagy 584 üvegkarikán át áradt be a világosság.

A grófi szobákban, a lépcsőházban, valamint a vendégszobákban, továbbá a nyári ebédlő palotában már ebben az időben is táblás üveget használtak az ablakok üvegezésére.

Az aestimatio megörökítette számunkra az egyes szobákban elhelyezett — és részben még ma is megtalálható — szép kályhákat is, felsorolásából megtudjuk, hogy 4 zöld, 1—1 fekete, fehér és kávészínű, valamint 2 meszeskályha volt elhelyezve a reprezentatívabb helyiségekben. Tudjuk most már azt is, hogy a nyári ebédlő-palota, a kápolna és az előtér „czirádái”-hoz mennyi anyagot használtak fel, továbbá, hogy mire értékelték a második traktuson levő ablakok felett és között elhelyezett „czirádákat”. Meghatározza a leltár a harmadik traktus (jelen esetben szint) frontispicumára fordított anyagmennyiségeket is.

Bizonyított tehát az, hogy a stukkódíszek ebben az időben már megvoltak, a freskók azonban még feltehetőleg nem, miután az igen alaposan részletező felmérés (mely az utolsó zsindelyszegig felsorolja a talált, illetve az eljáró szakemberek által a beépítéshez szükségesnek tartott mennyiségeket) sehol nem tesz említést vagy utalást létezésükre.

A kastély közepén a második traktusra (szintre) járó garádicsok vastag tölgyfa erős karfa 30 oszlopa és alsó-felső gerendái között voltak 31 fokkal kialakítva és tölgyfából készültek a csigalépcsők is. A falépcsők — nyilvánvalóan művésziesen kidolgozott — munkáját az értékelő bizottság igen magasra értékelhette, mert pl. a kastély közepén levő (fő) lépcsőnek a fokait és a fokok között levő erős tölgyfadeszkákat 39 forintba, az oszlopos tölgyfa karfát 50 forintba becsülte akkor, amikor az épület alatt levő pincéknek a bolthajtásait mindössze 55 forintba értékelték.

A kastély építési időpontját illetően eddig nem alakult ki teljesen egységes vélemény. A legtöbb szakíró a kastély déli homlokzatán levő alábbi szövegű táblából

kiindulva, 1730-at jelöli meg építési időpontként (Gerő László, Rados Jenő, a Művészettörténeti ABC szerkesztői, Divald Kornél stb.). Vannak azonban olyan művészet-történészek is, akik későbbi időpontot tekintenek elfogadhatónak. Így Garas Klára a XVIII. sz. 40-es éveire teszi az építési időt, a Magyarországi Művészet Története c. kötet szerzői 1737-et tartják nyilván.

Az 1730-as évet elfogadók számára forrásul szolgáló tábla pontos szövege a következő:

SUAE SACRAE CAESAREAE REG. I.
AEGUE APLICAE MAIESTATIS GENE-
RALIS VIGILARUM MAGISTRI =
COMENDANTIS AGRI ENSIS IOANIS
FRANCISCI LIB: BARONIS DE LULIER
RELICTA — VIDUA MARIA MAGDA-
LENA NATA BARONISSA DE SCTA
CRUCE HAEREDITA, RIA DE EDE-
LÉNY ET CSERÉP = VÁR =
MDCCXXX = 0
A : U :

Az emléktábla mindenesetre fontos adatokat tartalmaz. Szerepelteti az építetők nevét és a nyilvántartott befejezési évet. Ezek az adatok azonban kiegészítésre szorulnak. Nem tűnik ki belőlük az építkezés kezdő időpontja és időtartama sem.

Az eddig ismert adatokat az alábbiakkal kívánjuk kiegészíteni: A kastély építetője — L'Huillier Ferenc János — Elzász-Lotharingiában született Metz környékén, Rambergben (Rambergvilles) 1668-ban. Mint — 18 éves — fiatal katona vett részt 1686-ban a lotharingiai herceg parancsnoksága alatt Buda megvívásában, ezután 5 éven át harcolt a török háborúban, előbb a bajor választó, majd 1689-ben a bádeni herceg seregében. 1690-ben Heisler tábornok parancsnoksága alatt részt vett egy csatában, ahol a tatárokkal harcolva 5 sebet kapott és fogságba esett. 39 hónapig tartó hadifogság után — miután saját költségén kiváltotta magát — lépett a Georg Hessen Darmstatter ezredbe, amely később a Caraffa ezred nevét vette fel. Részt vett az utolsó török háborúkban és Belgrád ostromában is.

1698-ban még Rittmeister, de 1700-ban már ezredparancsnok. 1711. február 4-én lett alezredes és 1717-ben ezredes. Báróságot 1714 júniusában kapott és III. Károly 1715. évi dekrétuma 135. cikkelyének 19. §-a alapján nyert indigenátust.

Edelényt II. Rákóczi Ferenc — akkor még mint sárosi főispán — zálogosította el 1700-ban L'Huillier Ferenc János kapitánynak.

A Kriegs Archivban található feljegyzések szerint Rákóczival való kapcsolatait gyanúsaknak tarthatták, mert vizsgálati fogságba is vetették 1701 őszén és csak 1702. május 19-én bocsátották el. Azzal vádolták, hogy Rákóczi megbízásából a francia királynak közvetített levelet. Darmstadtban és Breslauban volt fogoly. Ezután sem engedték egy ideig Magyarországra. Családja Magyarországon lehetett, mert 1704-ben engedélyt kér, hogy a fogság miatt régen nem látott családjával találkozassék.⁹ Ezt követően itáliai állomáshelyeiről tudunk. Lombardiában, Piemontban, Nápolyban és Nápoly körül teljesít szolgálatot. 1715. augusztusában térnek haza Horvátországon keresztül. 1719 decemberében Zemplén megyéről, Beregről Ungvárról küld jelentéseket. 1721-ben már Borsodban teljesít szolgálatot. 1725-ben referátumokat küld Nagyváradról és Egerről, majd Eperjesről. 1726. márciusban Obirst-Wachmeister néven nevezik már. 1726 novemberében még Eperjesen van („General. Command. in Eperjes”). 1727 novemberében Bártfáról kéri, hogy helyezték Egerbe. 1728 márciusában mint „Herr General Commandant zu Erlau” szerepel. 1728 júniusában Bécsbe utazik Eger vára kijavításának ügyében és visszatérés közben betegszik meg. 1728. július 9-én írja meg végrendeletét Pozsonyban és valószínűleg itt is halt meg július 11-én.^{10 11}

Végrendeletének végrehajtásával az egri püspököt bízta meg. Egerben azonban komoly ellentétek támadtak gróf Erdődy püspök és gróf Pálffy Miklós tábornagy között, amennyiben mindketten meg akarják szerezni L'Huillier ingóságait. A végrendeletet kéri a Hofsg. Gerichtsrat, de nem tudják küldeni, mert a püspök kezébe kerül. Ekkor udvari utasítást kap Pálffy marsall, hogy hogy hajtsa végre a holmik lefoglalását, de csendes erőszak mellett. A katonai hatóságok a tábornok egri lakását és ingóságait le is foglalják és az ajtókat lepecsételik. Özvegye még 1729 áprilisában is azután jár és kérvényez, hogy az egri lakásról a pecséteket távolítsák el és az ingóságokat adják ki neki.¹² A végrendeletet 1728. augusztus 28-án mutatták be Egerben és az megtalálható az Egri Áll. Levéltár, Egri Káptalan hiteles helyi levéltárában.¹³

A végrendeletből a kastély építéstörténetére vonatkozó két fontos adat állapítható meg. Az egyik az, hogy a végrendelező egy összeget hagy káplán tartására, aki Edelényben abban a kápolnában végzi ténykedését, melyet a végrendelező építtetett az egész kastéllyal, a másik pedig az, hogy rendelkezik örökösei felé azon 3000 forintos kölcsönösszeg visszafizetéséért iránt, melyet unokatestvérével, Chabot Lajostól azért vett kölcsön, hogy az edelényi kastély felépítését befejezhesse.

L'Huillier tábornok katonai érdemeiért, meg azért is, mert egyetlen fia mint a Caraffa ezred zászlótartója a törökkel vívott belgrádi ütközetben megsebesült, majd Zwornik blokádjánál meg is halt, a Rákóczi Ferentől zálogbirtokként bírt Edelényt királyi adományként csak 1727. augusztus 8-án kapta meg.¹⁴

Okleveles bizonyítékunk van arra, hogy a király 1727. október 17-én kelt oklevelében engedélyezett pallosjogot L'Huillier Ferenc János részére és ugyancsak 1727. október 17-i kelettel adományozták a kegyúri jogot is a cserépi uradalomban és edelényi birtokban nevezett részére.¹⁵

Bizonyított tény az is, hogy Rákóczi Júlia 1724-ben még érvényesíteni kívánta jogait az edelényi birtokra is.¹⁶

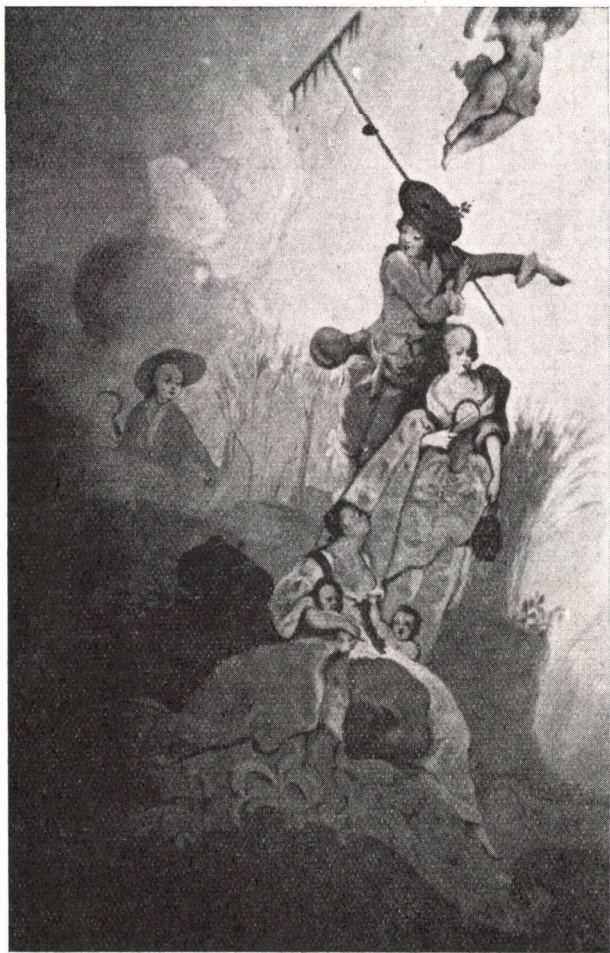
Edelényt 1727-ben (az adományozásnál) csak 7698 Rf. 20 Kr.-ra becsülte a kamara. Viszont Cserépvárának és tartozékainak a vételára 40.000 Rf. volt és a kastély későbbi leltárából kitűnően több, mint 30 évvel később is több tízezer forintra értékelték az elvégzett munkákat. A közölt adatokból kétséget kizáróan megállapítható, hogy Edelény kastélyát 1727—28. években építette L'Huillier János, mert egyrészt nyilvánvalóan nem építkezett addig, amíg a Rákóczi Júlia igényeivel kapcsolatos kérdések nem tisztázódtak, másrészt amíg a birtokra a királyi adományt meg nem kapta, továbbá nem értékelték volna a zálogbirtokot 5000 Ft-ra, az adományt 8000 Ft-nál kisebb értékűre, ha a nagyértékű kastély már előbb állt volna. Nem szólna akkor a végrendelet sem az egész kastély L'Huillier által történt építéséről.

Arra vonatkozóan, hogy lakható kastélyépítmény nem állott Edelényben a kastély megépítése előtt a XVIII. század elején, bizonyíték II. Rákóczi Ferenc 1705. XII. 6-án Kassán kiadott intézkedése is, mely szerint Edelény falujában az a parochia, melyben mostanában a földesúr lakik, az ott való Helvetica Confession levő lakosoknak adatik.¹⁷

A kastélyépítkezés lényegében befejeződhetett 1728 júliusára, hiszen L'Huillier János ekkor már a megépített kastélyról beszél és a befejezéshez felvett kölcsön visszafizetése iránt intézkedik. Lehetek még hátra díszítő vagy installációs munkák (melyek végzését az özvegynek a hagyatéka egy része körül közel egy éven át folytatott harca akadályozta), s ezek befejezése után helyezték el 1730-ban az emléktáblát. A teljesség kedvéért kell ismertetnünk meg az északi homlokzat tábláját is:

Arx ste.,
matislu.,
liensis de
cus perpe.,
tus stabit
honori.

Említésre méltó az a körülmény is, hogy L'Huillier 1727-ben engedélyt kér és kap egy félévi szabadságra.



6.



7.



8.



9.

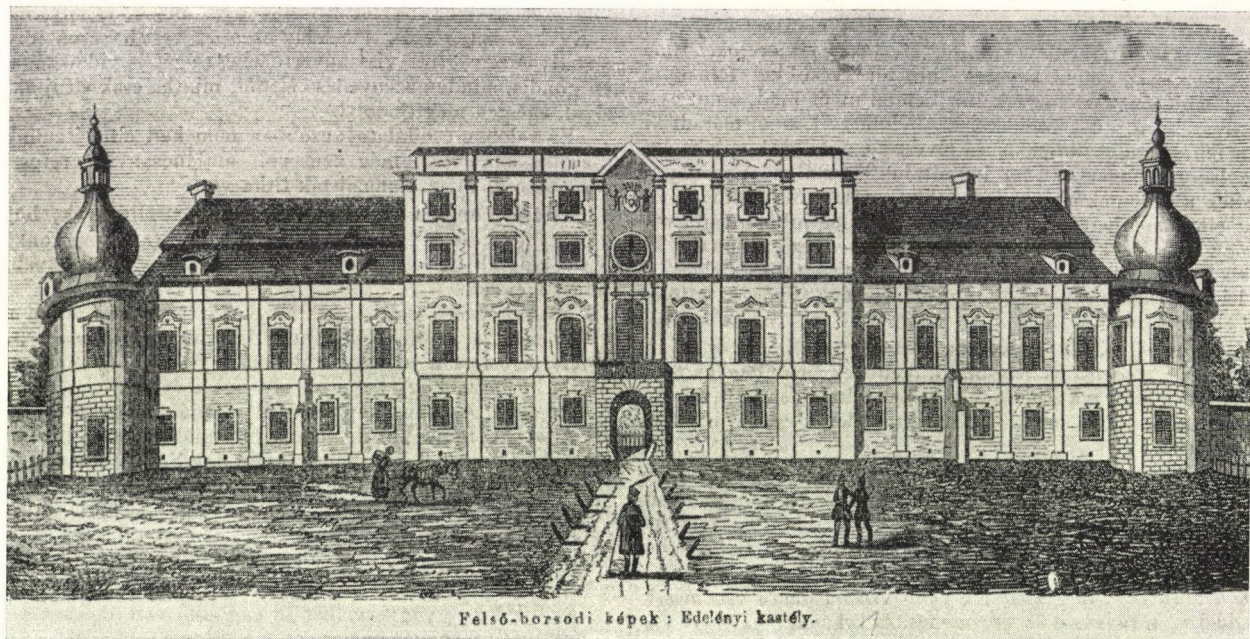
6-7-8-9. Az emelet északkeleti helyiségének freskói 1942-ben

Nyilvánvalóan ekkor rendeződött teljesen a birtoklás kérdése és ekkor indította el és irányította a legnehezebb szakaszában ezt a nagy munkát.

A kastély északi homlokzatára — a középrész negyedik szintjén — felkerült a L'Huillier címer, melynél a jobb, illetve bal kézben kardot emelő két vitéz által tartott cínerpajzsban, több, különleges osztással kialakított mezőben elhelyezve felül egy pelikán és mellette egy kettős kereszt (Lotharingia jele), alattuk keretelt három,

illetve négy ferde vonal; középen ugyancsak keretelt mezőben 6 gömb; míg az alsó részben egy két ablakos építményre helyezett bástya, mellette pedig 7 virág található.

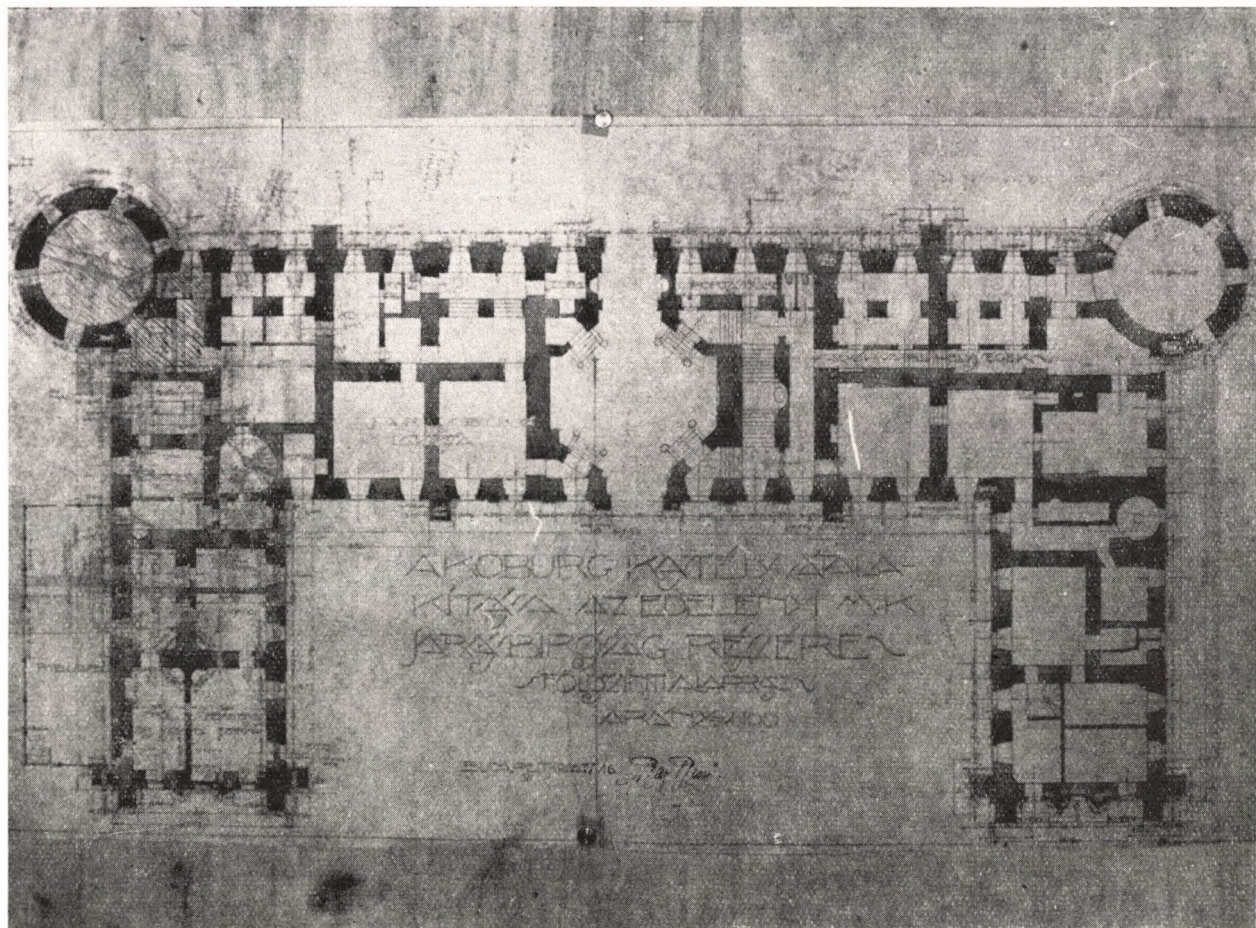
A déli homlokzaton kettős cínerpajzs található. Az egyik a fent vázolt L'Huillier címer, a másik pedig (amelyben kereszt, horgony és rózsák, azaz a hit, remény, szeretet szimbólumai szerepelnek) a Santa Croce család címere. Mindkét oldal címerei felett egy-egy lombkorona lett kialakítva.



10. Az edelényi kastély 1861-ből



11. A középrész.



12. Az 1928. évi átalakítások utáni földszinti alaprajz

A kastélyt és a birtokot felesége, majd leányuk — gróf ghymesí és gácsi Forgách Ferencné szül. L'Huillier Mária Terézia — örökölte.¹⁹ Az ő gyermeküket — Forgách Ludmillát, mint gróf cserneki Desseffy Ferencné Mária Terézia királynő 1756-ban fiúsította, s részére a cserépi uradalomban — melyhez Edelény is tartozott — örökösödési jogot adományozott.

Gr. Desseffy Ferenc még ifjú korában, 1757. nov. 22-én elesett a porosz háborúban és özvegye férjhez ment gróf galánthai Esterházy Istvánhoz. Desseffy Ferenc és Forgách Ludmilla házasságából egy fiú született — Ferenc, aki Edelényben halt meg 1820. II. 14-én.²⁰

L'Huillier Mária Terézia férje — Forgách Ferenc generális — 1764. június 5-én halt meg Edelényben, de mint szendrői főkapitányt nagy pompával Szendrőben temették el.

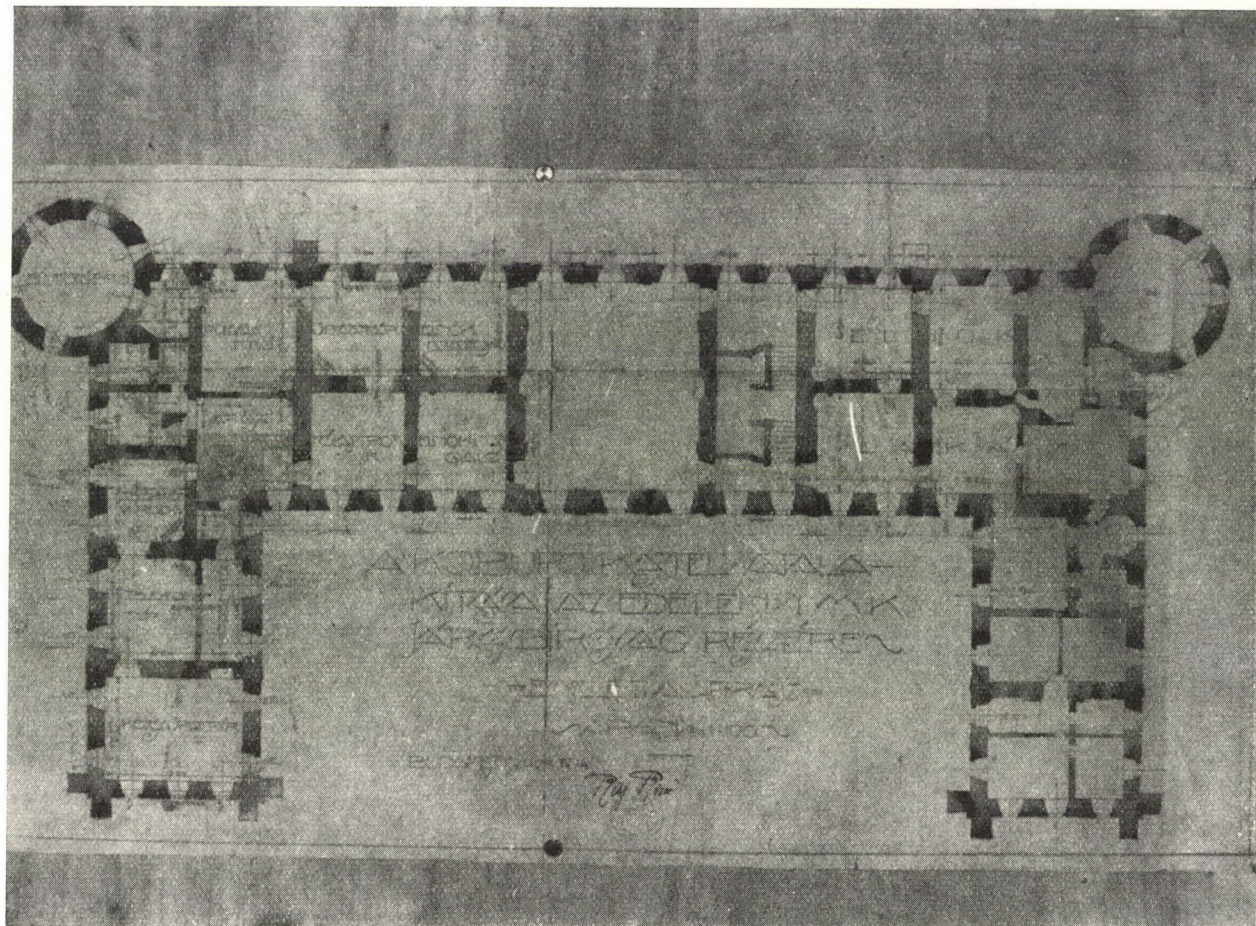
1763-tól már Esterházy István a birtok tényleges úra. Ekkor kezdődik el a nagy felmérés és értékelés, s ezt követően történnek a kastélyban további átépítések, újabb kialakítások.

Esterházy István több évtizeden át volt irányítója az uradalomnak, védelmezője a L'Huillier örökösök jogainak, amit bizonyít az is, hogy 1772-ben a cserépi részek birtokjoga miatt állt perben feleségével, ghymesí Forgách Ludmillával és érdektársaival együtt atyafiával — gr. Esterházy Károly egri érsekkel.²¹ 1793-ban tanúsítja a Borsod megye Esterházy kérésére L'Huillier Ferenc János szabad báró pallósját és kegyúri jogát megalapozó királyi adományokat.²²

Mint előbb már láttuk, 1763–64-ben még nem voltak meg a kastély rokokó freskói. A néhány évvel később készí-

tett freskók az első emeleti reprezentatív helységeket díszítették, a nyári ebédlőpalota kivételével.

Garas Klára az alábbiakat írja — többek között — az edelényi freskókról:²³ „A kastély középtraktusbeli dísztermet a szokástól eltérően itt stukkóépítmény borítja, a szobákat azonban véges-végig vidámabbnál vidámabb rokokó jelenetek díszítik. A falakat és a mennyezetet — legalábbis, ahol a csúf tapétával és mázolásal újabbban el nem főték — finom rokokó ornamentika borítja. Leheletkönnyű stukkócirádák között festett szőlőindák, virágfüzerek, festett rokokó rácszatok a kerti házak mulatságos hangulatát idézik. A könnyed dekorációt a pétérvásáraihoz hasonló, festett supraportok szakítják meg, piciny figurákkal staffírozott idilli-romantikus tájképbábrázolásokkal, mitológiai jelenetekkel, csataképekkel. A mennyezet hajlásában az egyik szobában itt is, mint Pétervásáron, festett erkély húzódik, melyen rokokó gavallérok és dámák mulatoznak. Egyfelől a magasban krinolinós hölgy lebeg a hintán s a korlátnak dőlve copfos lovag csapja a szelet egy fitos orrú szépségnek. Az erkély másik részéről egy vadász süti a belépőre puskáját, mellette a korlátnak átvetve a vadászszákmány, az elejtett szarvas. Még arrébb lornyonos dáma s gavallérja enyeleg. Másutt egy magyaros ruhájú rokokó vitéz járul kézcsókra hölgye elé. Egy másik szobában a mennyezetén Vénusz istenasszony látszik s a kicsiny Ámor; egy harmadikban a négy évszakot festette meg a művész, négy csoportban, a hónapnak három-három népies zsáneralakjával (ezeket a képeket, s a következőket erősen átfestették). Végül egy kisebb helyiségben a négyrészes tagolt mennyezetén a négy világrész mulatságos, egzo-



13. Az 1928. évi átalakítások utáni emeleti alaprajz

tikus képviselői foglalnak helyet, kínai és szerezsen, teve és elefánt stb.” Az ismertetett freskók egy részét a 6., 7., 8., 9. számú felvételeken mutatjuk be.

Garas Klára a freskók értékelésénél kiemeli a valóság-ízű zsáneralakokat, a festő jóízű humorral jellemző megjelenítéseit, a tagolás dekoratív jellegét. E freskódíszeket a pétérvásárai kastély freskódíszével rokonnak, de más mestertől származónak tartja. Véleménye szerint az edelényi és a monoki freskók készítője azonos, a monokiról viszont azt tartják, hogy azokat ugyanaz a művész alkotta, aki a töketerebesi (Trebišov) pálos templom mennyezetképeit festette. E templom festőjére vonatkozóan viszont a hagyomány utal, mely Kracker Lukácsot tartja az alkotónak. Garas Klára véleménye szerint az edelényi freskók az 1760-as évek végén készülhettek.

Van olyan felfogás is, amely Beller Jánost tartja a freskók készítőjének.

A festő személyének teljesen megnyugtató tisztázása további kutatásoktól várható, de mindenesetre el kell fogadnunk Szőnyi Ottó 1923. I. 7-i jelentésének azt a megállapítását,²⁴ hogy „az edelényi kastély szobáinak falfestése a rokokó faldíszítésének valóságos mustratára volt”. Sürgős intézkedéseket kell tenni a kvalitásos művek megmaradt részeinek megmentése, a lemeszelt, eltakart részek szakszerű feltárása, restaurálása érdekében!

A XVIII. sz.-ban és a XIX. sz. végéig a kastély-épületben jelentős átépítések, változtatások nem történtek. Az ólomkarikás üveglablakokat kicserélték, a hátsó díszudvar kőfalait lebontották, az ablakokat zsalugáterekkel látták el, de az épület tömege megőrizte XVIII. sz.-i jellegét.²⁵ (10. sz. felv.)

Az épület állaga, a járulékos létesítmények rendszere, a pompás park stb. azonban megcsínylette a tulajdonos-változásokat, s különösen akkor vesztett jelentőségéből, midőn a XIX. sz. elején a Szász-Coburg-Gothai hercegi család birtokába származott át — a kinstártól való vásárlás útján — és e család számos uradalmának már nem a központja, hanem csak szerény tartozéka lett. A Coburgok 1864-ben, az úrbéri rendezés után hitbizományt alakítottak ki a birtokból. Az általuk nem használt kastély egy részét már 1861-ben Járásbírószág céljaira engedték át. A rendeltetés jellegének megváltozása következtében elpusztultak a csak főúri passzió céljaira szolgáló részek, a nagy lóistálló-sor, a gazdasági központ-szerep megszűnése miatt részben áttelepültek, részben megszűntek a majorsági létesítmények is.

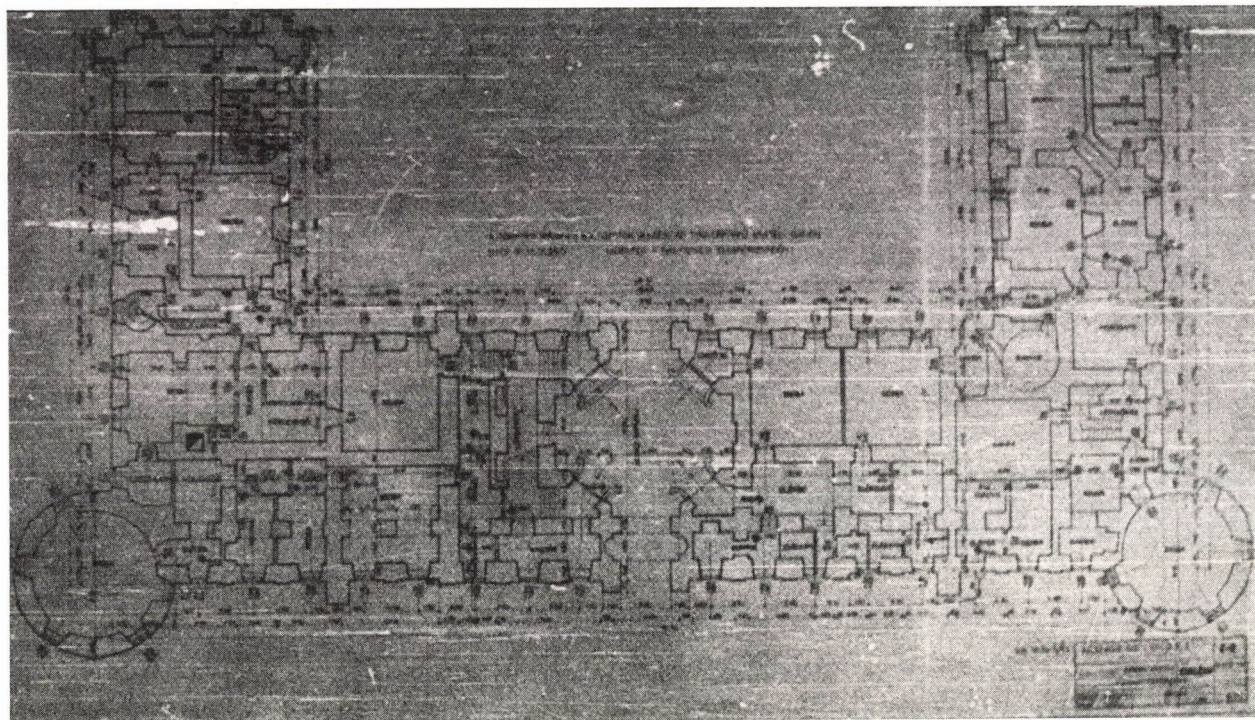
A XIX. sz. végén leégett a keleti torony, s az újjáépítés után alkalmaztak az addigi zsindefedés helyett vörösrézlemez tetőfedőanyagot.

A Coburgok leglényegesebb és a kastély egész jellegét, tömegét erőteljesen befolyásoló építkezése 1910-ben kezdődött. Ennek emlékét őrzi a keleti szárny déli homlokzatán levő alábbi felirat:

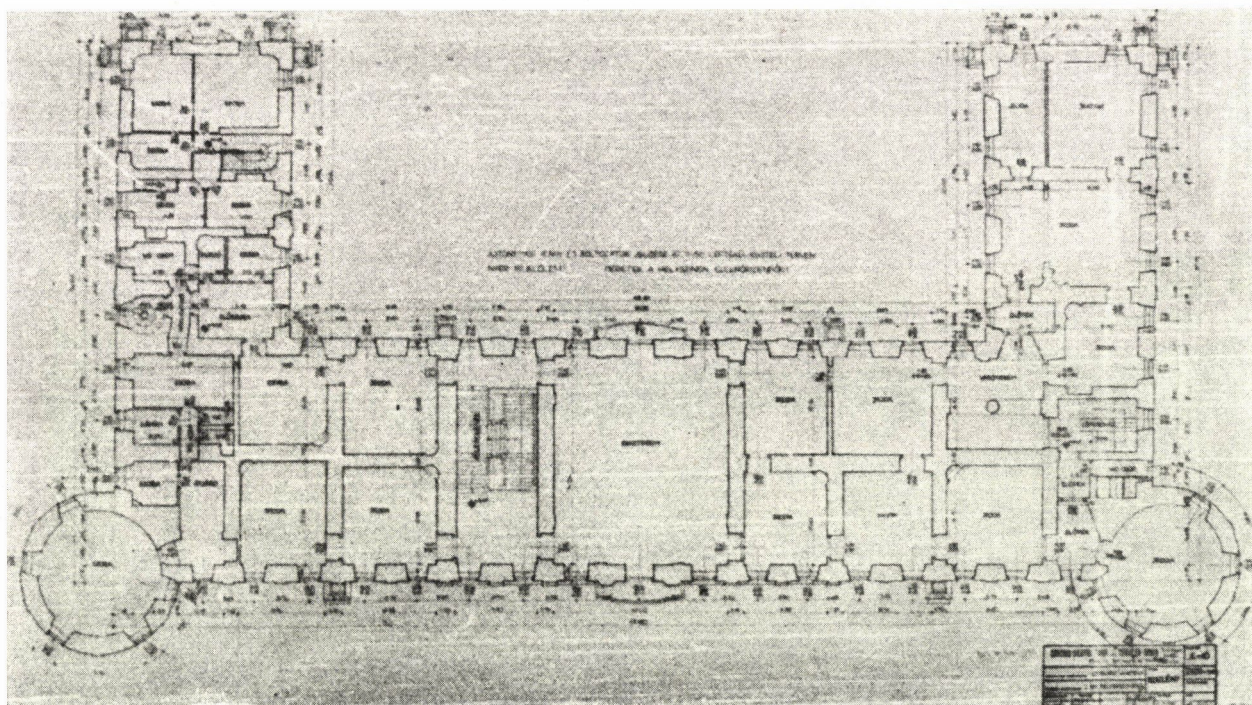
MCMX.
KFGH.
R.-

(Restauráltatta 1910-ben Koburg Fülöp gothai herceg.)

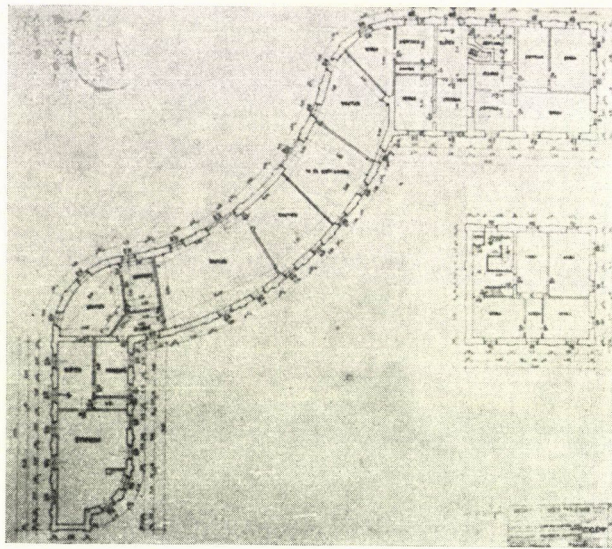
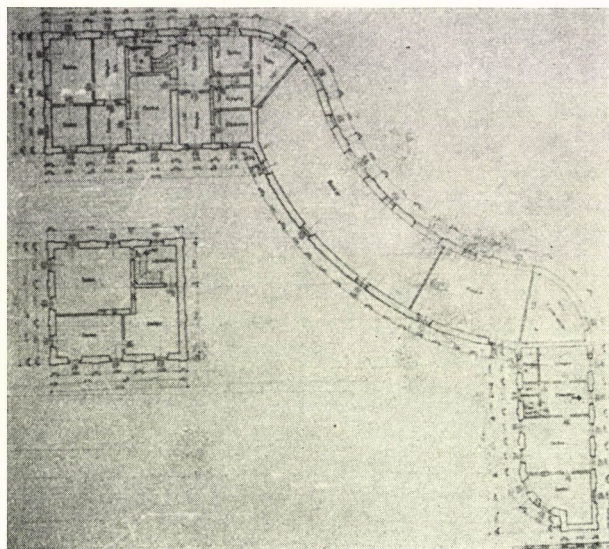
A Coburgok által végrehajtott átépítés leglényegesebb következménye a középrész manzard-fedelének kialakítása, az új felső padlásoromhoz csatlakozó attika fal vázái-



14. A főépület jelenlegi földszinti alaprajza



15. A főépület jelenlegi emeleti alaprajza



16—17. Az íves előépületek földszinti alaprajza

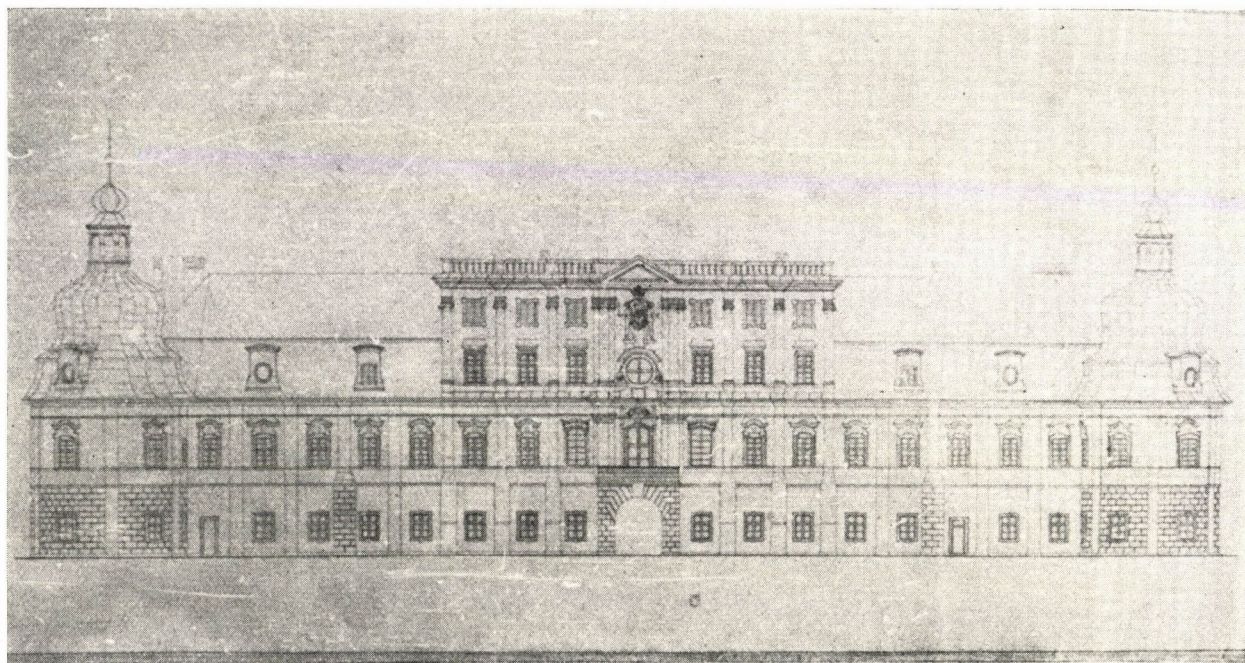
nak megépítése, s az előudvart körülzáró íves szárnyaknak meglevő régi alapfalak felhasználásával való kiépítése. E munkálatokat Ray Rezső irányította és tervezte. Erről tanúskodik Schulek Jánosnak a Műemlékek Országos Bizottságához intézett jelentése is.²⁶

Az 1963. évi helyszíni szemlék során²⁷ megállapítást nyert, hogy „a középrész legfelső szintjei falazatai közül — melyekben a homlokzati oldalakon a vakablakok láthatók — a déli és északi hosszfal belső oldalán világosan és végig követhetően kirajzolódik a régi tető csatlakozási vonala, éspedig a két zárófaltól indulva a lefolyók felé lejtően, illetve a középtengelytől szintén a lefolyó felé lejtően. A két végfal belső oldalán a lejtésvonal legmagasabb pontjával egyező végigfutó vízszintes gerince látható, mely különösen jól jelentkezik a falak középtengelyében

álló kéménypillérek kiugrásán. A fenti csatlakozási vonalából az egykori tetőidom úgyszólván egyértelműen rekonstruálható.” Ezen megállapításokat az 1964. májusi feltárások is alátámasztották, mennyiben lerögzítést nyert hogy „a régi tetőszerkezet pártafal mögé rejtett nyereg-tető volt, a keleti és nyugati végfalakhoz félnyereg-tetővel csatlakoztatva”.²⁸

Azt a MOB irattárában levő jelentésekből tudjuk, hogy még 1928-ban is végeztek a nem régen kialakított manzard tetőn átalakításokat,²⁹ s így alakult ki a 11. sz. felvételen látható középrész.

Az első világháború során a saroktoronyok és toronyvégszodések vörösréz fedőanyagát hadi célokra eltávolították és közönséges bádofedéssel helyettesítették. Ebben az időben és az ezt követő években a Bíróság



18. 1964. évi homlokzati terv



19.

mellett a Boldvavölgyi Bányatársaság bérelte a kastélyt, s végeztetett műemléki érdekeket veszélyeztető átalakításokat. 1922-ben a Műemlékek Országos Bizottsága kiválóan becses részletek pusztulása és rongálása miatt tiltakozik a Coburg hercegek budapesti jószágkormányzóságánál,³⁰ melyet dr. Szőnyi Ottónak — a Bányatársaság igazgatója által megakadályozni kívánt — helyszíni szemléje után nyomatékosan megismételnek és felelősségrevonást, megelőzést kérnek. Három átalakítás ügyében tiltakoznak, melyek a kastély „egyes részeit lényeges, a műemlékek eredeti jellegéből kivetköztetőleg megváltoztatták, s így a hazai művészeti kultúra történetének fontos dokumentumait megsemmisítették”.³¹ Ezek: a kastélykápolna lakásokká való átépítése, a lépcsőház és vele kapcsolatosan az erkély átfarmálása s megrongálása és a termék falfestése díszítő részeinek eltüntetése. A többi változtatás a kastély műemléki alapjellemben

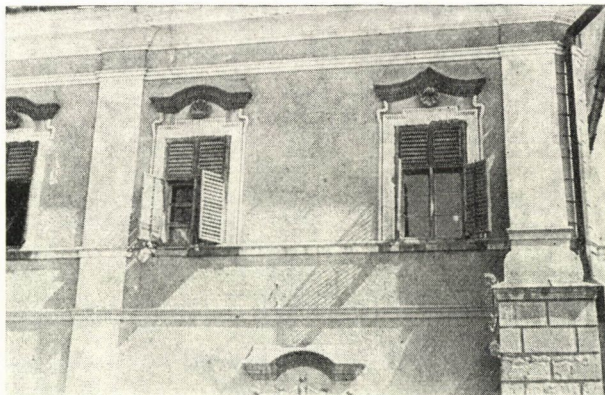
helyrehozhatatlan kárt nem okozott, de szintén nem helyeselhető.

Szőnyi Ottó jelentésében megírja, hogy a Bányatársaság bontatta le a kápolnát. 1919-ben még meg volt a főoltár, márványkeresztelőkút, orgonasípok és a kápolna XVI. Lajos stílusú berendezése. A kápolna felszereléséről 1918. XI. 23-án a helyi plébános által készített leltárt is ismertet. A lépcsőházi változtatások közül a kőkorlát eltávolítását sérelmezi és azt, hogy „a földszinti ablakok régi jó sejtalakú barokk vasrácszatának egy-egy sejt-sorát eltávolítva az ablakokról ide helyezték át, s alacsony szegély gyanánt a homlokszalag szélére tűzdelték”. Súlyos hibának tartja még a rokokó falfestéseknél tapasztalt átfestéseket, valamint azt, hogy a régi szobaparkettából falburkolat lett.

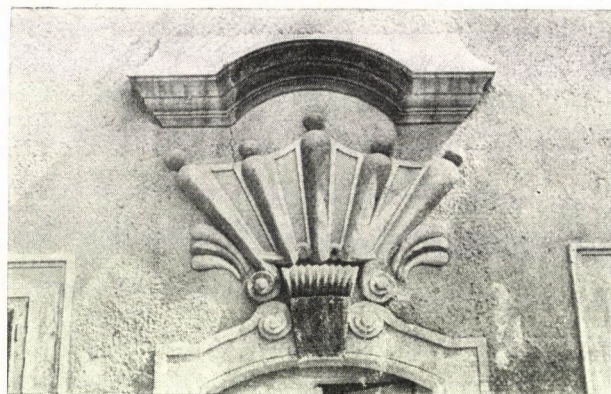
Időközben az Igazságügyminisztérium tulajdonába került a kastély és 1928-ban Ray Rezső által készített



20.

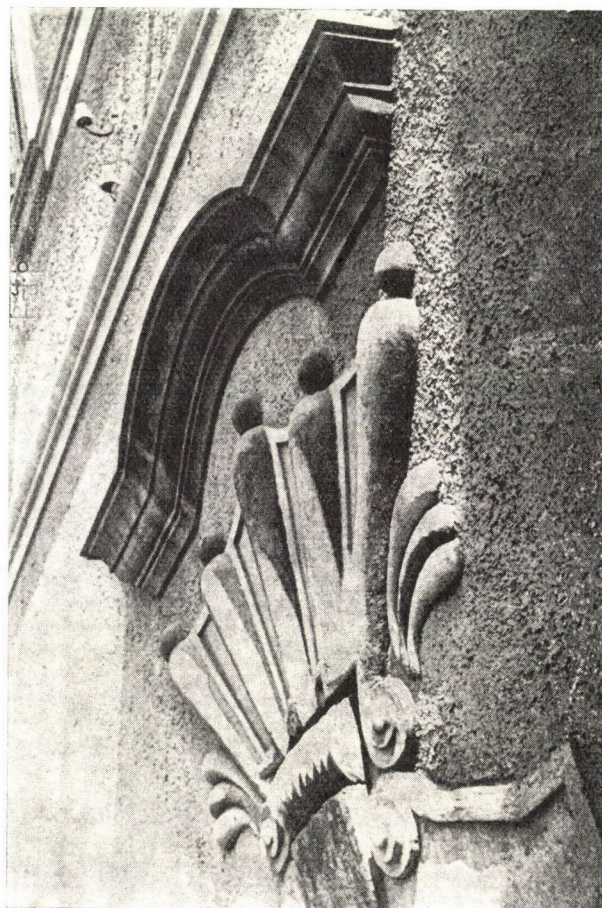


21.



22.

költségvetéseket és terveket küldtek be felülvizsgálat és az átalakításokkal kapcsolatos véleményezés végett a MOB-hoz. Ennek nyomán járt kint Edelényben Schulek János — Ray Rezső társaságában — s rögzítette le jelenésében Ray Rezsőnek régebbi tevékenységével kapcsolatos megállapításait. Schulek János egyébként közli azt is, hogy a főlépcső vaskorlátja már 1913-ban is meg volt, kőkorlátnak a nyomát Ray Rezső — aki 1910—1913 között irányította a munkákat — nem látta. (Az általunk megállapított adatok bizonyítják, hogy nem is láthattak kőkorlátot, hiszen régebben faragott tölgyfaoszlopokból álló korlát volt!) Ray Rezső előadta Schulek Jánosnak azt is, hogy a Szönyi Ottó által említett *falburkolatot* ő



23.

tervezte, de nem parkett, hanem új anyag felhasználásával.

Schulek János jelentése — melyet az Igazságügy-minisztériumhoz is megküldtek — sürgeti a díszterem, a főlépcső, az összes ablakok és zsuguterek javítását, mázolását, s hiányzó részeinek pótlását. A többi között az alábbiakat is rögzíti: „a belső részek jókarba hozatala kultúrigényeket kell hogy kielégítsen, addig a külső részek helyreállítása technikai szükségesség, mert az, ami ma kevés befektetéssel még megmenthető, gondozatlan állapotában egy-két év múlva már teljesen tönkremegy és utóbb sokszorosan több költséggel volna csak helyreállítható.”

Az Igazságügyminisztérium elvégeztette a tervezett átalakításokat, melyek szerkezeti és alaprajzi kihatásait a 12. és 13. számú felvételekről lehet megállapítani. E felvételek is mutatják, hogy az 1928-as átalakítások elsősorban a kastély északnyugati sarkára korlátozódtak; akkor bontották le a csigalépcsőt, a homlokzat síkjából (a nyugati oldalon) kiugró illemhelyeket; akkor alakították ki elfalazásokkal és új közlekedő nyílások nyitásával a nyugati szárnyban a börtönt; a földszinti régi nagy konyhából a járásbíró lakását. Az emeleten a csigalépcső helyiségeinek megszüntetése mellett a telekkönyvi irodákban, az előtérben, az egyes tárgyaló szobákban végeztek kisebb elfalazásokat és az elnöki tárgyalónak a díszterembe vezető ajtaját falazták el. Kialakították egyidejűleg a nyugati szárnyon, közvetlenül a torony melletti bejáratnál az új lépcsőt, lépcsőházat.

Az épület keleti felében összesen csak két nyílás-bontás és egy elfalazás merült fel.

Ezekről az alaprajzokról megismerhetjük az épület akkori beosztását. A földszinten az épület keleti felében lakások és adóhivatali helyiségek és a főlépcső mellett portásfülke voltak kialakítva, míg az épület nyugati felében járásbírói lakás, foglárakások, órszoba, 2 társas és két magánzárka, nyomda, előterek és órszoba voltak elhelyezve.

Az emeleten a keleti szárnyban bányászati lakás; a 7 szobából és járulékos helyiségeiből álló j.b. elnöki lakás, az épület közepén a nagy díszterem, az elnök dolgozószobája, irattár, főljástromiroda, elnöki, polgári bírói és büntetőbírói tárgyalók, várószoba, előterek, WC-k, telekkönyvi irodák, feltárók és irattár céljaira szolgáltak a helyiségek. A díszudvart körítő íves szárnyakban csendőrség, lakások, garázs, szertárak és kamrák voltak elhelyezve.

A kastély jelenleg a Magyar Állam tulajdona. Telekkönyvileg az Igazságügyminisztérium a kezelője, ténylegesen azonban a Községi Tanács Vb. hasznosítja a legnagyobb részét. Az épületben a hasznosítás érdekeinek megfelelő alkalmi változtatások voltak. A jelenlegi alaprajzi elrendezést a 14. és a 15. sz. felvételek mutatják. A földszinten jelenleg lakások, 50 férőhelyes óvoda, 30 férőhelyes iskolai napközi otthon, ügyvédi munkaközösség van. A Járásbírói és a telekkönyvi hivatal céljaira az emelet nyugati felét, Járási Ügyészség céljára a főszárny közep-részét használják, míg a keleti szárnyban lakások vannak. Az íves előépületekben lakások, raktárak, szertárak, kamrák vannak. Azok beosztását a 16. és 17. felvételek vázolják.

Sajnos a sokréti használat, a kezelői érdekellentétek és egyes használók felelőtlensége igen súlyos károkat okoztak az épület állagában, művészi értékű részleteiben. Csak illusztrálásként utalunk a Műemlékvédelem 1958. évi 2. számában, a 93. oldalon dr. Hetényi Imre által közzétett 5. ábrára, mely szemlélteti, hogy az edelényi kastély egyik rokokó freskós helyiségében felszerelt WC szerelvények hogyan illeszkednek a faldíszekhez. A kastély egységes belső térrendszere tovább romlott, de még aggasztóbban romlott a kastély állaga is. A parkban egy sportpálya — felvonulási építmény jellegű öltözőkkel stb. létesült, kerítésekkel. A nem hasznosított részeket szeméttárolásra, törmelékgyűjtő helyként használták; igen sok fát kivágtak, a hajdan megművelt részek elvadtak.

Az OMF és a Borsod A. Z. Megyei Tanács Vb. most vette fel a harcot a pusztulással és megtervezetve az



24.

19-20-21-22-23-24. A tornyokon, pilléreken, bejáratoknál, ablakoknál alkalmazott díszítő elemek

állagmegóvási munkákat, beszerezte a szükséges palamennyiséget is, s még ebben az évben elkezdődik a leg-szükségesebb munkák végzése. A tetőszerkezet és tető-fedés hiányosságai miatt napirenden van a neobarokk manzard-tető szükségszerű lebontásának kérdése és a hiteles, egykori tetőszerkezet visszaállításának ügye. Az egykori tetőszerkezet, illetve középrész visszaállítására vonatkozó északi homlokzati tervet a 18. sz. felvétel mutatja be. Most vizsgálják egyébként a kastély kedvezőbb felhasználásának a kérdéseit is.

A kastély méretei folytán is megérdemli a különös figyelmet. Ferenczy Károly a 10 legnagyobb hazai kastély közé sorolja,³² a ráckevei kastéllyal együtt a 10. helyre; azonban a számítás adatai csak a főépületre vonatkoznak, ott is kb. 2000 léghőméterest lefelé kerekítéssel, viszont az esetben, ha a helyes 24 000 léghőméteres (kerekített) építményhez hozzászámítjuk az első díszudvar íves melléképületeit is kb. 4000 léghőméter beépített térfogattal, akkor a kastély nagysága meghaladja a dégi Festetics kastély, a hédervári kastély, sőt az aszódi Podmaniczky kastély nagyságát is, s a gödöllői, fertői, keszthelyi, pápai, sárospataki kastélyok és a kalocsai püspöki palota után méltán tekinthető az ország 7. legnagyobb kastélyának.

Amennyiben azonban az építmény remek arányait, egységes belső térrendszerét, az együttesnek a tájba való bekomponáltságát és egyéb művészi értékeit tekintjük, még előkelőbb helyet érdemel. Rangsorolását javítja az is, hogy hazai barokk építészetünk legelső ragyogó termékei közé tartozik, s az, hogy nem évtizedek alakít-

gatásai, stilizálása, átépítései alakították ki fejedelmi jellegét, hanem rövid építési időtartam alatt jött létre kifogástalan formájában.

Pompás, de mértéktartó. Párkányai és lizénái biztosítják a mély árnyékhatásokat. A kapu és ablakkeretezések lendületes vonalvezetése, gazdag formálása külön tanulmányokat igényel. A kisebb ablakoknál itt is általános az ovális ablak. Visszatérő motívum a különböző méretű és elhelyezési kagylódísz. A kastélyhomlokzat főrészeinek kihangsúlyozására alkalmazott megoldás és arányok hazánkban egyedülállóak. A középrizalit, az északi homlokzatból kiugró két nagyméretű saroktorony, a nagyszámú lizéna a falpillérek változatossága, a választékos homlokzat-axisok külön-külön is figyelmet érdemelnek, összhatásukban lenyűgözőek. A tornyoknál, pilléreknél, kapubejáratoknál alkalmazott armirozás egyszerű eszközökkel további tagolást eredményez. (Lásd: 19, 20, 21, 22, 23, 24. számú képeket.) Nincsenek kiforrotlan részletek, megoldatlanságok, aránytalanságok mint pl.: a 35 évvel később elkezdett eszterházi kastélynál vagy a több mint 60 évvel később átalakított keszthelyi kastélynál, holott az építkezés lázas írásmával itt is találkozunk, s a két később épített (átépített) kastély gazdája, építőtje L'Huillier-nél nagyobb vagyonú főúr! Az oldalszárnyak összhatása és részleteinek kidolgozása Erdélyben ugyancsak tökéletes (25., 26. sz. felvételek).

Az edelényi kastély festői tömeghatását, pompás részletmegoldásait, remek arányait, tökéletes emeleti térkapcsolási rendszerét és belső tereit és a szakírók elismerő megállapításait ugyanazon okból hangsúlyozzuk,



25. A keleti szárny

mint amiért részleteztük L'Huillier Ferenc János élet-útját. Ez a nagyszerű építkezés akkor bonyolódott le, amikor Magyarország még a török megszállás megszűnte és a Rákóczi-szabadságharc leverése utáni fegyarmati állapotban élt, s még a vezető főuraknak sem volt pénzük itthon, de európai szintű, nagyobb szabású kastélyépítkezésekre, vezető építészegyeniségek foglalkoztatására. A XVIII. sz. első évtizedeiben — Ráckeve kivételével — csak a nyugati széleken és Pozsony körzetében épültek jelentősebb főúri kastélyok, de Bél Mátyás már a harmincas évek elején lelkesülten készíthet feljegyzést a szép borsodi tájon épített elegáns edelényi kastélyról.

Az előzőekből láthattuk, hogy a kastélyt kétséget kizáróan L'Huillier János Ferenc építtette. Egy olyan katona-nemes, aki Franciaországból elindulva a császári ház szolgálatában jutott el a legmagasabb katonai rangokig, lett főrend és nagy vagyon ura. Sokat tartózkodott Bécsben, több mint egy évtizeden át Itáliában, s ezt követően is katonai erősségek, építmények szemlélője, kultúrközpontok katonai parancsnoka, s változatos pályafutása során szerezhette olyan ismereteket és kapcsolatokat, melyek az edelényi építkezés igényes lebonyolítását eredményezték. Anyagi lehetőségeit az 1720-as években végzett uradalom-vásárlások jellemzik, de nem utolsósorban mutatja annak figyelemre méltó voltát az is, hogy halála után és családja életében igen nagy vagyonú és befolyású világi és egyházi méltóságok (Pálffy marsall és gr. Erdődy püspök) folytatnak éles harcot ingóságainak megszerzéséért és a vita eldöntéséhez ismételt udvari intézkedésekre is szükség van!

Írásos emlékeink eddig nincsenek arra vonatkozóan, hogy ez a választékos ízlésű és nagy vagyonú főúr kivel

tervezte és építtette meg kastélyát. A kastély maga azt bizonyítja, hogy nem egy provinciális gondolkozású és jelentőségű művésszel! Akár az osztrák-barokk elemeket, akár a franciás hatásokat emeljük ki (az összességében különösen nagyszerű) ezen építményből, mindenben olyan megoldásokat találunk, amelyeket az akkori építőművészet vezetőegyeniségeinek művei mutatnak csak fel. Véleményünk szerint a kastélyt Johann Lukas von Hildebrandt (vagy közvetlen hatása alatt álló valamelyik tanítványa) építtette. Feltevésünket az alábbiakkal kívánjuk — további indokok prezentálásáig is — alátámasztani: a kastély alaprajzában francia mintákra mutat vissza, s Hildebrandtról tudjuk, hogy műveiben erőteljes francia hatások érvényesültek, s ezek látszódnak a bizonyítottan általa épített magyarországi (ráckevei, féltoronyi) kastélyokon is.

A nyolcszögletű előcsarnok-kialakítás jellemző Hildebrandt-i megoldás. Ilyet találunk a ráckevei kastélynál, a felső Belvedere-nél, a Daun—Kinsky palotánál, a Stahremberg—Schönburg kerti palotánál, a göllersdorfi Loretto-templom és kolostor alaprajzán stb.³² A Mansfeld—Fondi (Schwarzenberg) kerti palota díszudvarának kompozíciója, a díszudvari oldalszárnyak ívelése, lezárása az edelényihez hasonló megoldásokat mutat.

A szemöldökpárkányok típusai közül több ismétlődik a Daun—Kinsky palotánál, a Belvedere-nél, a Féltoronyi kastélynál, a göllersdorfi Loretto-kápolnánál, az Aspersdorf-i templomnál, a Klosterbruck-i templomnál (Die Stiftskirche von Klosterbruck bei Znaim),³³ de egyúttal Edelénynél is. Az edelényi kastély ablakainak különös jellegzetességet adott (a már ma csak a nyugati szárny emeletén az utolsó rész két lizénája által bezárt



26. A nyugati szárny

mező két emeleti ablakánál, a keleti szárny keleti oldala két emeleti ablakánál, a keleti szárny nyugati oldala utolsó két ablakánál és a nyugati szárny déli oldalán meglevő, a 25. és 26. felvételeken is jól látható) pálcatagos keretelés, mely megtalálható Ráckeve egyes ablakainál, a Mansfeld—Fondi palotánál, s más keresztmetszettel és megoldással Hildebrandt több művén.

Hildebrandt e korban a szellemes lépcsőházak legkiemelkedőbb művésze. Az edelényi kastély 5 karú lépcsőjének kialakítása méltó egy nagy művészhez.

A XVIII. sz. első felében épített kastélyoknál már széles körű a freskók alkalmazása. Hildebrandt viszont előszeretettel dolgozik stukkó-díszekkel. Az edelényi kastély előterének, reprezentatív helyiségeinek a díszei ez időben a szép boltozatokon, fiókokon kívül az izléses stukkódíszek. Az erőteljes lizénák, a kváderezett lábazati részek ugyancsak jellegzetességet mutatnak. A homlokzatot lezáró attika, a változatos körvonallú tető minden hildebrandti műnél szervesen illeszkedik. Saroktornyok alkalmazása sarokpavilonok helyett lehet helyi adottság következménye is. Hildebrandt művei rövid átfutási idő alatt épülnek, nem jellemzője a kapkodás, befejezetlenség. Hildebrandt igénybevételét valószínűsíti az a körülmény is, hogy L'Huillier a nagy építtető Savoyai Jenő hercegnek földije, kortársa, számos hadjáratban harcostársa volt, akivel a hivatalos érintkezésen kívül is terjedelmes levelezést folytatott. Savoyai kedvelt építésze Hildebrandt, — akit Savoyai még Piemontban ismert meg, ahol L'Huillier is állomásozott — s nyilvánvaló, hogy L'Huillier kedvenc tervének — a kastélyépítésnek — a valóra váltásakor kikérte e téren közismerten nagy jártassággal rendelkező felettesének és patrónusá-

nak a véleményét vagy segítségét. Életrajzánál írtuk, hogy 1727-ben — a kastélyépítés beindításakor — fél-éves szabadságot vett ki és Bécsben is járt. Logikusan adódik a következtetés, hogy az építkezés előkészítése is a bécsi utcék között volt. A hivatkozott körülmények leginkább Hildebrandtra utalnak, s így a jelenlegi ismeretek birtokában csakis az ismertetett következtetésekre juthattunk.

Az építő művész személyének hasznosítása és kétséget kizáró megállapítása még messzemenő kutatásokat igényel. Legyen felvetésünk e téren egy hasznos vita elindítója, s reméljük, hogy ennek eredményeként kultúr-történetünk e hézaga is megnyugtatóan kitöltődik.

*

Ezúton is köszönetet mondok egyidejűleg fontos levéltári adatok felkutatásáért és következetes segítségéért dr. Gyimesi Sándor volt miskolci levéltári igazgatónak és a L'Huillier családra vonatkozó sok adatért Emmerich L'Huilliernek, e tanulmány magjául szolgáló régebbi értekezésünk társszerzőjének, Pázár Miklósnak —, aki az aestimatio kiértékelésében most is segítségemre volt, továbbá Détsly Mihálynak az OMF területi előadójának, aki Edelény állagmegóvási munkáinak szorgalmazásával, a tervező felé szóló útmutatásaival és személyes tanácsaival nagy mértékben előmozdítója volt a kastélyra vonatkozó kutatások megindulásának, valamint Faller Lászlónak. A fényképeket Nagy Lajos — a Borsodmegyei Idegenforgalmi Hivatal volt vezetője, Bálint Antal és e sorok írója készítette. A freskók 1945. előtti fényképei Maksai Zoltántól, dr. Zalányi Dánieltől származnak.

dr. József Tibor

¹ Descriptio Comitatus Borsodiensis per Mathiam Belium adornata. (Széchenyi kvtár. kézirattára).

² Vályi András: Magyarország leírása, 1796.

³ Fényes Elek: Magyarország Geographiai szótára, 1851.

⁴ Divald említett munkája 224. l.

⁵ Rados Jenő: Magyar kastélyok.

⁶ Rados Jenő: Magyar Építészettörténet 182. és 207. l.

⁷ Balogh—Garas—Dercsenyi—Gerevich: A Magyarországi Művészet Története, 415. l.

⁸ Reviczky Gy: Edelény a hű szerető c. költ.

⁹ Kriegs Archiv 412. kötet 651, 633. oldal, 416. kötet 297, 298. 421. és 422. kötet.

¹⁰ Állomáshelyeire vonatkozóan: Index 541, 954. l., Ind. 527. 680. l., index 576. 425. l., ind. 595 2040 l., ind. 591 2040. l. 592. ind. 494, 549. 487. l. Ind.: 597. 416. l. 599. ind. 970. l. ind. 601 432. l.

¹¹ Trnavai püspök halotti levéltára vonatkozó bejegyzése: „Anno 1728. in Monath Julius ist gestorben... den 11. (Tituli) Ihre Graden der Wohlgeborne Johann Franz de L'Huillier gewester General Weltl Wachmeister und Commendant der Westung Erlau, Alt 60 Jahr.”

¹² Az ingóságai körüli vitára: Ind. 603. 1034., 59 9. kötet 1138, 1175, 1190, 1372. 1428, 1728, 1522, 1542, 1049. Ind. 607. 470, 611, 613.

¹³ Prot. FE. Nno 113, 114. Prot. AN. 496.

¹⁴ U. az, mint előbbi.

¹⁵ Miskolci Áll. Levéltár, Acta politica: fasc. I. No 50.

¹⁶ Csikvári — Klein vármegyei szociográfia V. 46. l.

¹⁷ Szuhay Benedek: „Az egyházlátogatás”. (Dr. Lengyel Gyula közlése.)

¹⁸ Kriegsarchiv: index 587; seite 55; 185.

¹⁹ A L'Huillier név a klf. okiratokban előfordul még Lulier, Loullier, Luiller, L-Hulier alakokban is.

²⁰ A genealogiai vonatkozásokat lásd: Kempelen Béla: Magyar Nemzeti Családok c. műve IV. kötetében; Nagy Iván: Magyarország családai címerekkel és nemzedékrendi táblákkal c. műve III és IV. kötet.

²¹ Miskolci Áll. Levéltár: Acta iudicialia species 9. fasc. 8. no. 1439.

²² Miskolci Áll. Levéltár: Fasc. I. No. 50.

²³ Garas Klára: Magyarországi Festészet a XVIII. században; 122—124. l.

²⁴ OMF irattára: Dr. Szőnyi Ottó jelentése az edelényi kastély megvizsgálásáról; 16/1923. OMB szám.

²⁵ Lásd a Vasárnapi Újság 1861. évfolyamában „Felsőborsodi képek” címmel közzétett cikksorozat fametszetét.

²⁶ OMF irattára, 335/1928. MOB szám.

²⁷ OMF—BAZ. Megyei Tanács Vb. Építési Oszt.-Borsodmegyei Tervező Iroda közös eljárásának 1963. június 20-i jkv-c;

²⁸ A Borsodmegyei Tanács Tervező Iroda B. 54 (05—1080) 1. számú dokumentációja kiegészítő műleírása.

²⁹ OMF irattár, 232/1928. sz. irat és

³⁰ Uo. 136/1922. MOB sz. akta.

³¹ OMF irattára; 15/1923. és 16/1923. sz. iratok. 1923. I. 4-i szemle.

³² Bruno Grimschitz: Johann Lucas von Hildebrandt.

³³ Bruno Grimschitz: Johann Lucas von Hildebrandts Kirchenbauten.

DAS SCHLOß VON EDELENY

Das Schloß von Edelény wird seit mehr als zwei Jahrhunderten zu den bedeutendsten ungarischen Schlössern gezählt. Nach dem Zeugnis der von Franz Anton Dvoraczky in den Jahren 1763—64 angefertigten Vermessungspläne wurde das Schloß im Brennpunkt des großangelegten Park- und Gebäudekomplexes, auf der Insel des Flusses Boldva aufgebaut. Der Gebäudekomplex wurde mit dem auf einer damals in Ungarn noch seltenen Entwicklungsstufe stehenden Park in ein organisches Ganzes zusammengefaßt, die Anwesenheit des Flusses in das System des Parkes hineinkomponiert.

Das Grundrißsystem des Schlosses, die Reihe der großen Säle im Zentrum der ganzen Anlage die Ausbildung der Fassade deuten auf französischen Einfluß, obwohl die ganze Anlage sehr viel individuellen Geschmack verrät. Das U-förmige Gebäude wurde dem Park zugekehrt, die Wirtschaftsgebäude wurden durch Verbindungsglieder mit dem Hauptgebäude verbunden, und dadurch hat man einen selten feingeformten doppelten Ehrenhof zustande gebracht. Auf Grund der Vermessungspläne und der Ästimation wurde auch die Funktion der Räumlichkeiten vor zweihundert Jahren bekannt.

Schon am Äußeren ist die innere Raumeinteilung zu erkennen. Den Mittelteil beherrscht die Fassade durch starke Erhöhung. Das Haupttor, das prächtige Erkerfenster über ihm, die Wappenembleme der Besitzerfamilien betonen die Hauptachse an der nördlichen wie an der südlichen Seite. Ein eigenes Gepräge erhielt die Frontseite durch den runden Eckturm und die Balusterreihe über dem vierten Geschoß.

Es war Franz Johann L'Hullier, der das Gebäude errichten ließ. Er wurde im Elsaß, in Ramberg (Ramervilles) geboren und war Festungskommandant von Eperjes, bzw. Eger zur Zeit der Bauarbeiten. Er besaß Edelény — mit anderen Ländereien — als Pfandbesitz seit 1700, erhielt es aber erst 1727 als Donation. Der Besitzerwerb i. J. 1727, wie auch das Testament vom 9. Juli 1728 bezeugen durch mehrere Ausdrücke, daß das Gebäude 1727—28 gebaut wurde und daß ein Darlehen von den Verwandten zur Vollendung des Baus zurückgezahlt werden soll.

Von Franz L'Hullier und seiner Frau, Magdalene Santa Croce, erbte ihre Tochter Maria Theresia, Gräfin

Forgách das Schloß und das Gut; von ihr ging das Vermögen auf die i. J. 1756 präfigierte Ludmilla Forgách über, die damals die Gemahlin des Grafen Franz Dessewffy von Csernek war. Sie heiratete nach dem Tode ihres Gatten i. J. 1757 den Grafen Stefan Esterházy, und Esterházy ließ in den 1760er Jahren am Schloß Verschiedenes umbauen. Der Sohn der Gräfin Ludmilla aus erster Ehe, Graf Franz Dessewffy lebte bis zu seinem Tod im Jahre 1820 in Edelény, und das Schloß gelangte danach in den Besitz der herzoglichen Familie Sachsen-Coburg-Gotha. Diese ließen 1910 Bauarbeiten vornehmen, die den ganzen Charakter des Schlosses stark umänderten, wonach weitere Umbauarbeiten, in den Jahren 1918 und 1928 von der Boldvavölgyi Bányatársaság (Bergbaugesellschaft von Boldvatal) bzw. vom Bezirksgericht durchgeführt wurden. Heute wird das Gebäude als Bürozimmer, Kindergarten, Lagerräume und Wohnungen gebraucht.

Die vielen Veränderungen der Besitzer, die Umbauten, die vielseitige Benützung und die Interessenkonflikte der Verwalter haben große Schäden dem Bestand und den Künstlerisch wertvollen Teilen des Gebäudes zugefügt; zwischen 1965 und 1968 ließ das Ungarische Denkmalamt und der Rat des Komitates Borsod großangelegte Bestandserhaltungsarbeiten vornehmen, und so wurden das einstige Dachgerüst und die Mittelfassade wiederhergestellt.

Für daß siebente größte Schloß von Ungarn wünscht man eine angemessenere Bestimmung zu sichern. Einer der höchsten Werte unserer reifen Barockarchitektur verdient auch diesen Schutz, diese Pflege. Der prachvolle, aber maßhaltende Bau hat keine unausgegorenen Teile, ungelösten Details, keine Mißverhältnisse; auch der Gesamteindruck der Seitenflügel und die Ausführung der Einzelheiten sind vollkommen. Dies hat auch deshalb eine große Bedeutung, weil in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts — mit Ausnahme von Ráckeve — nur in den westlichen Randgebieten und in der Region von Bratislava bedeutende Schlösser erbaut wurden.

Bisher haben wir keine schriftlichen Belege über den Architekten, den Baumeister des Schlosses. Es kann aber festgestellt werden, daß das Gebäude solche Lösungen hat, wie sie nun die Werke der führenden Persönlichkeiten

der damaligen Architektur aufweisen. Die vorliegende Studie nimmt an, daß es Johann Lucas von Hildebrandt (oder irgendein Schüler unter seinem unmittelbaren Einfluß) gebaut hat. Dafür sprechen der kräftige französische Einfluß, der sich auch bei Hildebrandt durchsetzt; die Ausbildung der achteckigen Vorhalle; die Komposition des Ehrenhofes; die Ausführung der Abschluß der Seitenflügel am Ehrenhof; die verschiedenen Typen der Sturzgesimse; die Umrahmung der Fenster mit Astragalen; das geistreiche Treppenhaus; die Stukkatur;

ren; die die Fassade abschließende Attika; das Dach mit seinen abwechslungsreichen Umrissen; die kurze Durchlaufzeit, wie auch die Beziehungen von L'Huillier zum Herzog Eugen von Savoyen, zu Piemont und zu den Hofkreisen in Wien.

Der Verfasser der Studie urgiert die Identifikation und zweifelsfreie Bestimmung der Person des Baukünstlers und die Klärung der Baugeschichte der einstigen, noch aus der Zeit vor den Bauarbeiten stammenden Mauerreste und des Kellerteils unter dem Mittelteil des Gebäudes.

Az edelényi volt L'Huillier kastély XVIII. sz.-i építészetiünk legérdekesebb, s ugyanakkor legproblematicusabb emlékei közé tartozik. Felépülése óta sokan és sokszor dicsérték. Voltak, akiket megjelenésének fejedelmi méltósága vonzott, másokat meg az elrendezés nagyvonalúsága ragadott meg, s az a töretlen harmónia, mellyel az épület a környező táj adottságaihoz, hangulatához illeszkedik. S mivel a birtokosok nevein és az építés approximativ dátumán túl egyéb adatunk nem volt, idők folyamán ezek az értékelő jelzők összegeződtek a kastély tulajdonképpeni történetévé. Az utóbbi évek munkájának, elsősorban Joó Tibor kutatásainak köszönhető, hogy az Edelényre vonatkozó vélemények történetét ma már kiegészíthetjük az építés tényleges történetének néhány részletével, s így keletkezésének körülményei — legalább az építettől oldaláról — tisztázódtak. Pazár Miklósnéval közösen írt tanulmánya, mely a Műemlékvédelem 1963. évi 3. sz.-ban jelent meg, az épület 1763—1780 közötti történetéhez szolgáltat fontos adatokat. Jelen számban közölt tanulmánya pedig meggyőző érveléssel bizonyítja, hogy a korábban feltételezett időpontokkal szemben 1727—28-at kell az építés évének elfogadnunk. A tervező és a kivitelező mester vagy mesterek neve azonban továbbra is ismeretlen, s ez eléggé megnehezíti a kastély reális értékelését, a magyar barokk építészet fejlődésmenetébe való pontos beillesztését.

A nehézséget még csak növeli az, hogy látszólag a stíluskritikai vizsgálat sem biztat komolyabb eredményre. Az edelényi kastély társtalanul áll a magyar barokk emlékanyagban. A század első feléből, de későbből sem ismerünk olyan hazai épületet, melyből a stílus rokonsága, a formálás egyénre jellemző azonossága alapján biztonnával lehetne következtetni egy mesterre.

Ez az elszigeteltség indokoltá válhat, ha feltételezzük, hogy Edelény csak ezzel az egy alkotással rendelkező építész munkája. Műkedvelő vagy olyan helyi mesteré, akit a véletlen csak itt és csak egyszer juttatott ilyen jelentős megbízáshoz. Bármelyiket is vesszük, mindkét feltétel tarthatatlan. Alig képzelhető el, hogy L'Huillier egy ilyen méretű vállalkozás sorsát gyakorlatlan kezekre bízta. Ellene mond egyébként maga az épület is. Egy műkedvelő akadémikus tudásával összeegyeztethetetlen a részletek eléggé szabad, kötetlen formálása; ugyanakkor az a rendező gondolat, mely a különböző jellegű formákat, tömegelemeket zárt egységbe fogja, nyilvánvalóan meghaladja egy helyi mester képességeit. Az az egymásnak ellentmondó kettősség, mely a részletek provincializmusa és az épület egészének biztos kézre valló egyensúlya, jó szervezethez köztől jelentkezik, csak egy módon magyarázható. Akkor, ha elfogadjuk azt az eléggé kézenfekvő feltevést, hogy L'Huillier ismert, nagy gyakorlatlaltal rendelkező építésztől szerezte be a terveket, a megvalósítást viszont ilyen léptékű és igényű munkák kivitelezéséhez nem szokott helyi építőmesterre bízta.

A XVIII. sz. első két évtizedében többször dolgozott Magyarországon a bécsi barokk egyik vezető egyénisége, Lucas von Hildebrandt. Savoyai Jenő herceg számára tervezte első jelentős, önálló művét, a ráckevei kastélyt,

egy évtizeddel később pedig, 1711 táján a Harrach család féltoronyi kastélyát építette. Csábitónak tűnik az a gondolat, hogy a kor harmadik nagyvolumenű építészeti vállalkozásának, az edelényi kastélynak tervezőjét is Hildebrandt személyében keressük. Ezt támogatja néhány olyan érv, melyet tanulmányának befejező részében Joó Tibor felsorol: Hildebrandt magyarországi működésén kívül a Savoyai Jenő és L'Huillier között fennálló jó kapcsolat, a földszinti oktagonális kapucsarnok, a lépcsőtér elrendezése, bizonyos mértékű formarokonság Edelény s Hildebrandt egyes alkotásai között, és a cour d'honneur elrendezés franciás jellege, melyet minden Edelényt említhető szerző a kastély döntő ismérveként hangsúlyoz. Ahhoz azonban, hogy Hildebrandt esetleges szerzőségének kérdését érdemben tárgyalhassuk, először magát a kastélyt kell kissé behatóbban megvizsgálni, s a mai állapot és a rendelkezésre álló adatok alapján — amennyire ez egyáltalán lehetséges — rekonstruálni az eredeti elképzelést. Nemcsak a kastély 1730-as képét, hanem azokat a kötöttségeket is, melyekkel az építésznek számolnia kellett, s melyek így az első gondolat formába öntését módosíthatták.

Időben visszafelé haladva majdnem problémamentesen jutunk el a XVIII. sz. második feléig. A Ray Rezső által végzett átépítés — a rendelkezésre álló adatok alapján — könnyen lemérhető, a XIX. sz.-ban pedig nem történt a kastélyon említésre méltó alakítás. A XVIII. sz. végi állapot tehát viszonylag tisztán áll előttünk. Azt viszont már nehezebb eldönteni, hogy ez az állapot megfelel-e mindenben az eredetinek. Joó Tibor is foglalkozik tanulmányában azzal az eltéréssel, mely az 1763—64-ben készült felmérési rajzok, és az 1770-es Dessewffy-féle déli homlokzat (illetve a mai állapot) között megfigyelhető. Érvelése, mellyel a szárnyépületek végéhez csatlakozó egy axis létét, illetve annak 1763—70 közötti lebontását magyarázza, nem meggyőző. Elég Dvorzacky alaprajzát megvizsgálni, különösen az emeletet, s rögtön nyilvánvalóvá válik az említett axiskok toldalék jellege. A keleti szárnyon a kápolnához kapcsolt új oratórium annyira indokolatlan, hogy az épület többi részének logikus rendszerébe nehezen illeszthető be. Ugyanez a helyzet a nyugati szárny lépcsőterével is. Egy ilyen igényű térnek ennyire igénytelen elhelyezése annyira nem barokk gondolat, hogy csak az eléggé meg nem indokolt — s valószínűleg éppen e miatt ki sem vitelezett — toldással magyarázható. Ez egyébként nem mond ellent az 1763-as aestimatio adatainak sem, hiszen az abban említett 12 pillér közül csak 2—2 helyezkedik el a déli, illetve az északi homlokzaton, a hiányzó 8 tehát már akkor is a szárnyépületek sarkaihoz csatlakozott. Ha viszont itt Dvorzacky megjegyzés nélkül rajzolja be az általa tervezett részeket, feltételezhető, hogy a melléképületeknél sem tünteti fel mindig, hogy azok a meglévő állapotokat rögzítik-e, vagy pedig általa javasolt bővítések. A főépület rendszerétől eltérő stílusvonásai miatt ez utóbbi csoportba kell sorolnunk az elődvar közrefogó íves szárnyakat. Ha tehát a kastély 1730 körüli képét akarjuk megrajzolni, az lényegében egyezik azzal, amit L'opreszty 1780-ban készült rajza megörökített.

A francia kastélyok szokásos elrendezésével szemben nem előrenyúló két szárnyával fogadja az érkezőt, hanem tömörebb, kevésbé bontott, egy síkban kifejlődő homlokzattal. Nem kapcsolja be *cour d'honneur*-rel a környezetet, hanem mindenfajta előkészítés nélkül, egész volumenében egyszerre jelenik meg. A hatás természetesen nem mereven elzárkózó. A hosszan elnyúló, kétszintes tömeget festőien oldja az íves alaprajzú, kissé nehézkes sisakkal fedett két saroktorony, s barokkos feszültséggel telíti a két középső axis szélességében emelt, attikaszerű felfalazás. Lényegében már ennek a homlokzatrendszernek, illetve a főnézetből feltároló tömegkompozíciónak elemzése elegendő támpontot adna ahhoz, hogy a kastély típusbeli hovatartozását, s az ebből levonható tanulságokat megvizsgáljuk. Azonban éppen a kompozíciós elv tisztább kibontása megkívánja, hogy még egy megszorítással éljünk.

A földszinti alaprajz egyértelműen azt bizonyítja, hogy a barokk kastély korábbi épületrészek felhasználásával létesült. Részletekig menő vizsgálat, gondos falkutatás nélkül nem nagyon lehet megállapítani, hogy ez a felhasználás milyen mértékű volt, s nehéz meghatározni a mai helyén állott épület elrendezését. De már néhány — a tényleges kapcsolattól minden igénye nélkül, ötletszerűen válogatott — analógia is ad bizonyos támpontot. Lehet, hogy a két torony már eredetileg is egy a maival azonos méretű épület sarkain állott, melyhez az erősített udvart övező merőleges szárnyak csatlakoztak, mint az alsórákosi (*Racoșul-de-Jos*) volt Bethlen várnál, vagy pedig az erzsébetvárosi (*Dumbrăveni*) Apaffi kastélyhoz hasonló módon beépítetlen faltag kapcsolta a kisebb méretű lakórészhez. Talán ennek az épületnek egykori méreteit rajzolják ki az északi és déli homlokzat ma is álló támpillérei. Az északi oldal belső pillérsora is lehet egy olyan védőfolyosó maradványa, mely a külső fal és a lakóhelyiségek között húzódott végig, s közvetlenül kapcsolta össze a tornyokat, az alvinci (*Vintul-de-Jos*) volt Martinuzzi kastély emeletéhez hasonló megoldásban. Nem szükséges további emlékek sorolása. Már ez a néhány példa is nagy mértékben valószínűsíti, hogy nemcsak az északi oldal pillérsora, hanem az ennek értelmét adó két torony is korábbi keletű a mai épületnél, s ezeket a tervezőnek — bizonyára az építető kívánságára — meg kellett tartania. Ebben az esetben viszont a silhouetnek azt a bontottságát, mely elsősorban a tornyoknak köszönhető, és amely az összhatás igen lényeges eleme, figyelmen kívül kell hagynunk akkor, ha az eredeti tervezői szándékhoz, az építész stílusára jellemző vonásokat keressük. Ennek megítélésére azonban még mindig marad egy lehetőségünk: a középrész kiemelésének módja. Annak vizsgálata, hogy az építész hogyan és milyen mértékig biztosította a középrész hangsúlyos, tengelyt jelölő szerepét, s ezt a centrális tömegegységet milyen módon illesztette be a teljes épület tömegrendszerébe. Felmerülhet itt is egy ellenvetés. Az, hogy a korábbi épülethez való alkalmazkodás kényszere a tervező szándékát itt is korlátozta. Azonban elég csak az alaprajzot megnézni ahhoz, hogy ez az aggályunk megszűnjön. A földszint oktagonális csarnoka, a lépcsőter és a díszterem az alakításnak olyan szabadságáról tanúskodik, melyhez képest az esetleges kötöttségek itt elhanyagolhatóvá válnak.

A fokozatos redukció eredményeként tehát megkaptuk azt a homlokzatot, melyet zavaró tényezőktől mentesen, behatóbban elemezhetünk. (A *Lopreszty-féle* rajz tornyok közötti szakasza.) Ez egy 17 axisos, hosszan elnyúló kétszintes épület, melynek középső, hét tengelyes szakasza enyhén a falsík elé lép, s e fölött ballusztráddal zárt, másfél szint magas, attikaszerű felfalazás emelkedik. Ez a középső homlokzatszakasz önálló épület igényével formált. Önállóságát a megnövelt axisszám mellett a tömörszerű zárttság biztosítja, s az arányoknak az a reneszánsz szellemű — a részletekben is az egész méretviszonyait ismétlő — egyensúlya, mely az axiális kompozíció ellenére egyértelműen jelentkezik. Az önállóság azonban csak viszonylagos. Az alig golyvázott párkány majdnem töretlen vonala, a lizénák törzsét is átmetező kettős övpárkány, a motívumok pontos ismétlése szer-

vesen kapcsolja a két oldalsó homlokzatszakaszt a középrészhez, s az attika domináns szerepét is mérsékli a szárnyak fölötti magas mansart tető. Azonos vagy közel azonos értékű elemek tisztán, majdnem additív rendben szerveződnek nagyobb méretű együttessé. Az összhatast, az épület hangulatát tehát olyan tényezők határozzák meg, melyek a barokkban, különösen a XVIII. sz. kezdetén, nem tekinthetők általánosnak még akkor sem, ha a stílust módosító motívumként számításba vesszük a kastély provinciális jellegét.

Ezek után nehéz vállalkozás Hildebrandt vélt szerzőségét igazolni. Korai munkái nem is annyira Ráckéve, inkább a bécsi Laudengassen épült Schönborn palota — és Edelény között talán még felfedezhető némi rokonság. A húszas évek végére azonban eltűnt Hildebrandt stílusának minden kezdeti elfogódottsága. Ekkor már áll a felső Belvedere (1721—23), 1729-ben a Pommersfeldeni kastély hatalmas lépcsőterét tervezve, s 1730-tól kezdve Würzburgban dolgozik, az érseki palota építésén. Ezek sorába az edelényi kastélyt beilleszteni nem lehet. A bécsi Belvedere vagy a würzburgi kastély parkra néző homlokzatának középízalitja és az edelényi kastély középső homlokzatszakasza között az eltérés olyan mértékű, hogy még tanítvány köbeiktatásával sem lehet Hildebrandt nevéhez kapcsolni.

Tudjuk, hogy az axiális tömeg, illetve homlokzatkompozíciónak az európai barokkban számos változata alakult ki, melyek egy-egy terület, mester vagy korszak stílusára jellemzőek. A megoldásoknak ez a gazdagsága azonban visszavezethető két alaptípusra.

Az egyik típus Franciaországból indult, s mivel a kor szemléletének jobban megfelelt, ez vált később Európa-szerte általánossá. Eredete még a reneszánszba visszanyúlik. Az Azay-le-Rideau-i kastély udvari homlokzatán jelenik meg, az Anet-i avant corps-ban nyeri el klasszikus megfogalmazását, Salomon de Brosse munkáiban fejlődik tovább, s François Mansart kastélyain válik jellemzően barokk tömegmotívummá. Fejlődését, elterjedését irányát szinte lépésenként lehetne nyomom követni, s esetenként megvizsgálni azt, hogy milyen módosulásokkal válik otthonossá az angol kastélyépítészetben, a német és osztrák mesterek munkáiban, a bécsi palotahomlokzatok rizalit tagolásában, Mayerhoffer hazai kastélyain stb. Részletezés helyett azonban meg kell elégednünk a típusra jellemző közös vonások felvázolásával. Szélessége csak ritkán haladja meg a három axist, tehát kétemeletes épület esetében — és a korban ez az általános — határozottan vertikális, formája következtében eleve feszültséget teremtő motívumot ad. Ezt a feszültséget tovább fokozza, hogy nemcsak vertikálisával bontja meg az épület ellentétes irányú homloksíkját, hanem íves vagy poligonális vonalvezetéssel alaprajzban is a homlokzatsík elé ugrik, s kupolával, meredek hajlású sátoztetővel vagy emelt vonalú mansart tetővel magasodik a csatlakozó oldal-szárnyak fölé. A plasztika növelésével, a részletképzés gazdagításával olyan tömegelemmé rangosodik, mely önmagában értelmetlen lenne, csak a környezettel való szerves egységben válik indokoltá. A típusra tehát szinte kivétel nélkül olyan tulajdonságok jellemzőek, melyeket az edelényi kastély mestere nyilvánvaló módon kerülni akart.

A középrész kiemelésének másik, ugyancsak alap-típusként szolgáló módja már sokkal közelebb áll az edelényi megoldáshoz. Ez Itáliában alakult ki, s bár nem vált annyira általánossá, mint a francia minta, mégis megtalálható elég gyakran Itáliától északra is, főként azokon a területeken, ahol a XVII. sz. folyamán nagyobb számban dolgoztak itáliai építómesterek.

Itáliában a barokk építészek jelentős többsége átveszi a palazzónak azt a hagyományossá vált típusát, melynek klasszikus példáit a reneszánsz teremtette meg. Palotáik befelé fordulnak. A külső felé tömörszerűen zárt, a környezetből tisztán kimetszett tömegformájukkal jelentkeznek. A dinamikus kompozíció nem mozgatja meg mélység irányban a felületet, nem bontja rangsorolt tömegegységként az épületet, hanem csak a homlokzatsíkokon, két dimenzióban bontakozik ki. Ha a tömeg



1. Červený Hradec, kastély

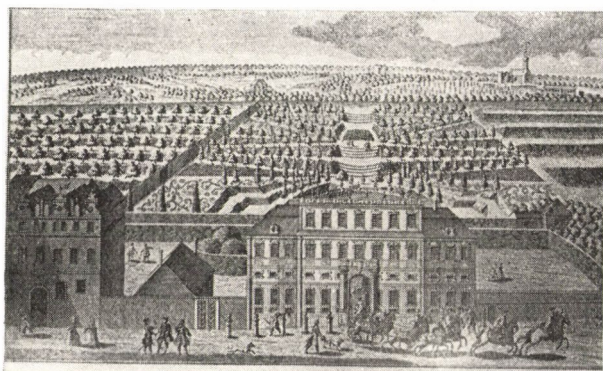


3. Rychnov, kastély

szigorának enyhítése igényként mégis felmerül, ezt is a homlokzat síkjára s az egységes lezárást adó főpárkány fölötti részre korlátozzák. A középrészt tömör attikával emelik meg, mint Domenico Curtoni a veronai Palazzo della Gran Guardianál, vagy az attikát egy emelet szint beépítésére használják fel, Ammanati római palotájához, a Collegio Romanoéhoz hasonlóan. Ez a gondolat néha módosul, s nem a középrészt emelik a párkányvonal fölött, hanem a homlokzatok oldalsó szakaszain csökkentik a magassági méreteket. Ennél a megoldásnál a középrész 7, 9 vagy néha 11 tengelyes, önálló palazzóvá válik, melyhez az oldalrész bővítményekként csatlakozik. Az alapelv azonban, a homlokzat sík jellegének megőrzése, itt is változatlanul érvényesül. Ismert példái közül elég Bianco genovai palotáját említeni, a Palazzo Durazzót vagy Bernini híres római munkáját, a Palazzo Barberinót.

Érdemes lenne az itáliai típus elterjedésének útját nyomon követni, s végignézni azokat az emlékeket, melyek Bajorországban, Frankföldön vagy Ausztriában találhatók. Számunkra azonban most tanulságosabb egy olyan terület, ahol a tárgyalási típus leginkább otthonossá vált, s melynek egyes emlékei az edelényi kastélyhoz is legközelebb állnak; a XVII–XVIII. sz. fordulójának cseh és morva építésze.

A XVII. sz. folyamán Csehország vált az italianizmus legjelentősebb északi központjává. A 30 éves háború utáni időszak nagyarányú építkezéseinek itáliai mesterek egész sora dolgozik, akik Lombardiából, Piemontból, s főként az Alpok déli lejtőjének vidékéről, Como környékéről települtek át. Többségükben nem túl jelentős, inkább a kivitelezésben jártas mesterek, kik részben képzettségük iskolás színvonala miatt, részben pedig azért, mert a hazai fejlődéstől elszakadtak, a XVII. sz.



2. Volt Lobkowicz palota, Prága. Werner metszete 1730

kezdetének észak-itáliai stílusát honosították meg. Ez a kissé hűvös, a későreneszánsz szemléletét őrző felfogás olyan általánossá vált, s a mennyiség stílusformáló ereje révén annyira helyi sajátossággá lett, hogy a század utolsó két évtizedének és az 1700-as évek kezdetének jobb képességű, önállóbb mesterei gyakran már cseh hagyományként nyúltak hozzá vissza.

A XVII. sz. második felének csehországi építészei között a legjelentősebbek egyike Antonio da Porta. Első nagy munkája a roudnicei kastély. Itt még a Caratti és Lurago által alkalmazott homlokzatsémát variálja. Néhány évvel később azonban, Červený Hradecben már új megoldással jelentkezik (1. kép). Felülettárgoló elemekként továbbra is megtartja a két emeletet átfogó, plasztikában eléggé visszafogott lizénarendet. Az épület most is zárt tömegével hat elsősorban. De a szigorú tömbformát kissé feloldja azzal, hogy az 5 középső axist enyhe rizaltiként kezeli, s e fölött az épületet másfél szint magassággal megemeli. A középrészt, s az oldalszárnyakat egyaránt lapos hajlású mansart tető fedi.

A középrész kiemelésének ezt a sajátosan olasz módszert közvetlenül Antonio da Portától veszi át a XVII. sz. cseh építészetének legnagyobb hatású mestere, Jean Baptiste Mathey. Werner 1720-as metszetéből ismerjük a prágai érseki palota átépítés előtti homlokzatát (2. kép), melynek attikával zárt főpárkánya fölött háromtengelyes, a homlokzat síkját folytató belvedere emelkedik. A Porta és Mathey közötti rokonság még szembe-tünőbb a Prága mellett épült Trója kastélynál. Az alaprajz itt sokkal gazdagabb. A cour d'honneur rendszer, s ennek megfelelően a bontott tömegforma francia jellegű. De az a mód, ahogy az ötaxisos középső tömböt önálló épületté növeli, s mégis törésmentesen illeszti be a homlokzat bontatlan síkjába, már egyértelműen a hangsúlyteremtés Portától átvett módszerére utal. A Trója kastélynál leszűrt tanulságokat felhasználja Mathey később is, a Plasyban épült kolostoregyüttes egyik szárnyánál, a prelátusi palotánál.

Mathey fiatalabb kortársa, bizonyos vonatkozásban tanítványa Giovanni Santini. Bár stílusa az elődöknél, s a kortársakénál is szabadabb, és nemcsak a kötött sémákat kerüli, hanem gyakran a kor uralkodó stílusának formarendszerét is, a neki tulajdonítható munkák között többször találkozunk a fentiekben tárgyalt, a cseh területre olyan jellemző megoldással. A Trója kastéllyal majdnem egyidőben építette a Kněžnou melletti Rychnovban (3. kép) az akkori Kolowrat kastélyt. Az épület egész tömege, a mansart tető alkalmazásának módja, a részletek kezelése feltűnően sok rokonvonást mutat Červený Hradecce, s az eddigi emlékek közül talán legerősebben emlékeztet Edelényre.

Érdemes megfigyelni Santininek egy későbbi munkáját, a prágai Malá Stranán álló Lobkowicz palotát. Meggyőzően bizonyítja, hogy a centrumképzés vizsgált válfaja a cseh építészetben milyen mértékig meghonosodott.

A Lobkowitz palotát a XVIII. sz. végén átépítették, Werner 1730-as metszete azonban megőrizte a homlokzat eredeti képét. A palota a belső felé *cour d'honneur*-ös. S bár az udvar felőli részen követi az alaprajz és a tömegtagolásának azt a franciás rendszerét, mely Fischer von Erlach hatására Csehországban is elterjedt, külső nézetében mégis összefogott, horizontális jellegű tömbként jelentkezik, melynek homloksíkját alig bontja meg a 7 tengely széles rizalit, s e fölött a lapostetővel zárt, ballusztrádos attika-szint.

Sorolhatnánk tovább az emlékeket. Prága egykori vagy ma is álló palotái közül pl. a Toscana-Thun palotát, a Pötting és Vernier palotákat, vagy olyan vidéki alkotásokat, mint a mirosóvi és a malesicei kastély. Csak a mennyiség bizonyító erejével tennénk meggyőzőbbé azokat a következtetéseket, melyeket már az eddigi példákban is egyértelműen levonhatunk.

Foglaljuk röviden össze, milyen vonások egyesítik sajátos, különálló típusú az eddigi tárgyalt épületeket: a későreneszánsz szemléletét őrző, viszonylag zárt tömegforma; a homlokzat sík jellegének megtartása; a homloksíkból alig kiemelt, 5 vagy 7 tengely széles középrizalit; a középrész fölött egy vagy másfél szint magas attikaszéri felfalazás; az attikával megemelt középrész viszonylagos önállósága; a barokkban szokásos, felfokozott kontraszt helyett a nyugodt egyensúly, mely a tömegkapcsolásban, a felülettagolásban, a részletképzésben egyaránt érvényesül; a külső felé zárkózottabb megjelenés akkor is, ha a kertre néző oldal gazdagabb, összetettebb rendszerré bomlik, stb.

Ez a jellemzés, mellyel az előbbi cseh épületek közös, tipikus jegyeit felvázoltuk, módosítás nélkül alkalmazható az edelényi kastélyra is. Sőt, az egyszerű alkalmazhatóságon túl éppen azokat az egyedi, sajátos jegyeket összesíti, melyek nemcsak jellemzőek Edelényre, hanem ugyanakkor meg is különböztetik a korabeli magyar építészet többi emlékeitől. Ha viszont ez az Itáliából indult, francia és német területen eléggé ritka kastély-típus Csehországban vált általánossá, a XVII. sz. sajátos viszonyai ott konzerválták helyi jellegű, a XVIII. sz.-ban is élő megoldássá, Magyarországon pedig csak itt és csak egyszer, szinte véletlenszerűen jelenik meg, akkor joggal kereshetünk közvetlen kapcsolatot Edelény és a XVIII. sz. elejének cseh építésze között, esetleg a mesternév vonatkozásában is. Indokoltá válik, vagy legalábbis nem teljesen alaptalan az a hipotézis, hogy L'Huillier a cseh barokknak valamelyik ismert, sokat foglalkoztatott mesterét bízta meg a kastély terveinek elkészítésével. A hipotézis valószínűségét támogatja a részletformák vizsgálata is, mely — az épület egész koncepciójához hasonlóan — szintén cseh előképekre utal.

Az edelényi kastély részleteit — akár a homlokzat egyes motívumait, akár az emeleti nagyterem stukkódisztitását nézzük — főként a formák provincializmusa jellemzi. A provincialis jelzőt mégis bizonyos fenntartással kell alkalmaznunk. Kétségtelen, hogy a formák kissé ügyetlenek. Érződik rajtuk a kivitelező mester gyakorlatlansága, az, hogy a szokatlan vállalkozás, a feladat nagysága naiv elfogódottságot váltott ki belőle. A provincialitás azonban elsősorban azt jelenti, hogy egy stílus

kiiskolázott, „stílustisza” formái válnak egy kisebb képességű, a stílust csak felszínesen ismerő mester kezén nehezkesebbé, kevésbé iskolázottá. Mögöttük mindig felismerhető a kiinduló minta. Az edelényi kastély részleteiből viszont akkor is nehéz kibontani a barokk általános formarendszerét, ha a provinciális áttétel torzító hatását figyelembe vesszük. A barokk formák itt nemcsak provinciálissá váltak, hanem egyben romantikussá is. Ez a romantikus átfogalmazás olyan mértékű, hogy számos motívumban — és éppen a legjellemzőbbekben — a XIX. sz.-i átépítés nyomait keresnénk akkor, ha Dessewffy és Lopreszty felmérési rajzai nem bizonyítanák eredetiségüket (pl. a déli homlokzat I. emeleti középtablakánál). Az tehát, ami itt provinciálisnak tűnik, csak részben adódik a formálás bizonytalanságaiból. Másik része — s ez talán lényegesebb — a XVIII. sz. kezdetének romantikus stílustörékvéseit jellemző sajátosság. Utóbbiak közé kell sorolnunk a sikszerűséget; az erősen visszafogott plasztikát; a síkban kibontakozó, főként vonaljátékával ható tagolást; az I. em. három középső ablakának szokatlanul könnyed keretezését; az I. em. ablakain a függőlegesbe alig átfordított, tört pálcátagot, mely a szalagkeretet zárja le; a nagyterem stukkójának sajátos, kissé a gótikára emlékeztető motívációját stb.

A romantikának az a korai változata, mely a barokk vagy klasszicizáló későbarokk stílusban belül megjelenik, a XVIII. sz. kezdetén még elég ritka az európai művészetben. Angliától és néhány piemontei példától eltekintve Cseh- és Morvaországra korlátozható. Itt válik a barokk sajátos, önálló irányzatává, innen sugárzik szét Közép- és Nyugat-Európa néhány országába. Megteremtője, egyben legjelentősebb képviselője Giovanni Santini. Halálával az irányzat hatóereje ugyan csökken, de nem szűnik meg. Igaz, hogy a romantikus színezetű barokk-gótikának nem épül több olyan értékű alkotása, mint a zelívi vagy zd'ári templom, de Santini számos motívumát, formálásának módszerét gyakran alkalmazzák a század második negyedének mesterei, elsősorban a szintén olasz származású Ottavio Broggio.

Szükségtelen a lehetséges analógiákat részleteiben megvizsgálni. Ettől konkrét eredményt — a tervező személyére vonatkozóan — úgysem várhatunk. Ahhoz pedig, hogy előbbi feltevésünket egy új oldalról megerősítse, már ez a rövid utalás is elégséges. Ha ez a barokk-kori praeromantika a XVIII. sz. kezdetének cseh építészetében vált önálló irányzattá, feltétlenül indokolt, hogy az edelényi kastély romantikus jellegű részleteinek magyarázatát is a cseh építészettel való kapcsolatában keressük.

Az a gondolatmenet, melyet az eddigiekben felvázoltunk, talán hozzájárul az edelényi kastély teljesebb megértéséhez. Jóllehet, adatszerűen nem tisztázza a tényleges történet egyetlen eseményét sem, néhány szempont bemutatásával elősegíti a reális értékelést. Módot ad arra, hogy Edelényben azt értékeljük, amit valójában képvisel: a barokk kastélyfejlődés egyik érdekes, Közép-Európában kialakult típusát, és — bár provinciális áttételben — a barokk stílus XVIII. sz.-i fejlődésének egyik sajátos változatát.

Szentkirályi Zoltán

EGY ELVESZETT MAGYAR KORONA

Divéky Adorján Feliks Koperának a lengyel koronázási ékszerekről szóló műve alapján említette először a hazai szakirodalomban azt a magyar eredetű koronát, melynek sajnos végleges és biztos megsemmisüléséről is be kell számolnunk most, mikor a rendelkezésre álló sovány adatok alapján ismertetjük.¹ Régtől köztudott, hogy a lengyel koronázási kincseket 1795-ben elrabolták a poroszok és a királyi kincstárba szállították. Ettől kezdve nyomuk veszett, kivéve a koronázási kardot, mely 1817-ben felbukkant. Sorsukra a második világháború után derült csak fény. Ekkor tette közzé Karol Estreicher a berlini porosz állami levéltár anyagából azokat a titkos dokumentumokat, melyek alapján tudjuk, hogy a kincseket III. Frigyes Vilmos a napóleoni háborúk idején megsemmisíttette.² A kérdéses dokumentumok levelek, részben a rablás idejéből, részben 1835-ből. Utóbbiakból derül ki, hogy a megsemmisítés 1811-ben történt. A kincsek beolvasztásának körülményeiről a porosz koronakincs monográfiusa, Paul Seidel is szól, de a lengyel koronákat Zsófia Dorottya hagyatékában szereplő és lányai számára készült esküvői koronákkal azonosítja.³ Itt némi ellentmondás látszik ugyan, mert Seidel hat koronáról tud, a korábbi lengyel leltár viszont csak ötöt sorol fel. A Königsbergben 1809. jan. 14-én készült leltár így foglalja össze ezeket (természetesen lengyel eredetük megnevezése nélkül, mert azt váltig titkolták): „6 Kronen theils mit geschliffenen, theils ungeschliffenen Edelsteinen und Perlen besetzt, theils auch nur von feinem Golde gearbeitet ohne Steinbesetzung.”

A kincsek szétzúzását — Frigyes Vilmos utasítására — Zenker kincstáros végezte Königsbergben. A köveket Groot helybeli ékszerésszel értékelte. Főleg zafirok, rubinok és smaragdok voltak; az ékszerész ezeket igen alacsonyan értékelte. A fémből pénzt vertek, a köveket és gyöngyöket a Haupt-Seehandlung-Kasse értékesítette.

Pár évvel korábban, 1792-ben a litván és a lengyel koronaőrök Krakkóban számba vették a koronázási kincseket. A leltározás a Wawel nagytermében történt. A koronákat felsoroló jegyzék negyedik tétele a következő volt: „Korona węgierska szczerozłota, roboty filgranowey, (nadsputa) złożona z części osmiu, która Królowie Ludwik i Stefan Batory koronowani byli.”⁴ Vagyis: Magyar korona, színarany, filigrán munka, nyolc részből áll, ezzel koronázták Lajos királyt és Báthori Istvánt. A jogarok között a második tétel: „Berło male złote od korony węgierskiej u góri w listki złote zakończona.” — A magyar koronához tartozó kis jogar, csicsa arany, szív alakú.⁵

Kopera részletesebb leírását adja a koronának: „... koronę roboty węgierskiej, złotą, z wielkimi osmionkami kamieniami (tablicami), t. j. z 4-ma szafirami i z 4-ma rubinami. Jestto własnie owa korona po Zapolii Zygmuntowi Augustowi krótko przed śmiercią zapisana. Roku 1669 z wierzchu już była połamana (ginie w roku 1794).”⁶ Vagyis ebből kiderül, hogy a „magyar művű” korona nyolc nagy táblából állt, melyeket felváltva négy-négy zafir és rubin díszített. Továbbá ez az a korona, amit János Zsigmond erdélyi fejedelem kevéssel halála előtt (1571) nagybátyjának, Zsigmond Ágostnak hagyott.

A jogart az 1669-es leltár írja le részletesebben: felső részén három levél volt, de a felső rész közepe be volt törve.⁷

Ez mindössze, amit tudunk a darabról. Annyit tehetünk még hozzá a leírásokhoz, hogy valószínűleg nyolc csuklós táblából állt s a nagy kövek bizonyára a táblák közepén foglaltak helyet. Továbbá feltehetően erre a koronára is vonatkozik Seidel közlése, miszerint a kövek csiszolatlanok voltak, tehát cabochonok. Talán voltak rajta gyöngyök is, de ezt a leírások nem említik.

Történeti vonatkozásai hasonlóan szegényesek. Már az 1702-es leltár szerint Báthori István ezzel koronáztatta meg magát, de ugyanezt mondják Nagy Lajossal és I. Ulászlóval kapcsolatban is.⁸ A közlés Ulászló magyar koronázására vonatkozik; ezután vitték volna Lengyelországba a darabot. Ez biztosan tévedés: Ulászlót — a magyar korona nem lévén az országban — Szent István székesfehérvári ereklyetartójáról leemelt koronával koronázták meg.⁹

Az, hogy kis arany jogart említenek, kifejezetten mint a koronához tartozót, sőt az egyik leltár még kereszttel díszített országalmáról is beszél, arra utal, hogy uralkodói koronáról van szó. Tehát minden további nélkül hitelt érdeml a tudósítás, hogy Báthori ezt használta.

Problematiszabb Nagy Lajos szerepeltetése. Lehetőséges, hogy mivel köztudott volt a darab magyar eredete, azért kapcsolták a legjelentékenyebb lengyel — magyar uralkodóhoz: szokásos jelenség ez bizonyos tárgyak történeti elhelyezésével kapcsolatban. Mai tudományunk sem mindig kellően megfontolt effajta konkrét kapcsolatok keresésében és — találásában.

A továbbiakban megkíséreljük összevetni a darabot a hasonló koronákkal s — természetesen a kötelező fenn tartással, amire a szükséges leírások kényszerítenek — datálni.

A korona legjellemzőbb vonása nyilvánvalóan a filigrán. Igen kevés hasonlót ismerünk, négyet mindössze, mindegyiket a XIII. századból.

1. Ereklyetartó korona (Namur, Musée Diocésain). Színarany, lilomos, nyolc csuklós tagból áll. Krisztus töviskoronájának ereklyéjéhez készült 1207—1218 között.¹⁰

2. Előbbihez legközelebb áll egy egyetlen tagból álló töredék (London British Museum), színarany, lilomos.¹¹ Erre a kapcsolatra Olle Källström hívta fel a figyelmet s véleményéhez Schramm is csatlakozott a felségjelvényekről írt összefoglaló munkájában. Egyik szerző sem tudta azonban, hogy a korona nagyobb része, négy tagból álló együttes Magyarországon van (Nemzeti Múzeum), hozzátartozó boglár töredékével együtt. Múlt században egy francia gyűjtőtől vásárolták, azzal, hogy a darabok eredetileg Magyarországról származtak. Magyar részről is felhívta a figyelmet a namuri koronával való rokonságra Héjné Détári Angela, ki legutóbb foglalkozott a tárgyakkal.¹² Eddig öt csuklós tagja ismeretes, nem tudjuk, hány lehetett eredetileg. Schramm szerint valószínűleg nyolc, ami azonban egészen kicsiny (11,5 cm) átmérőt ad — ezért gondol női fejdíszre vagy gyermekkoronára. Az ékszer-töredék eldönti a kérdést: női korona

volt, de állhatott több mint nyolc részből is. Múlt századi eladójának közlése magyar eredetéről ugyancsak óvatosan kezelendő.

3—4. Szent Erzsébet ereklyetartó (Stockholm, Nemzeti Múzeum). Egykor a marburgi Szent Erzsébet-tempomban. Római achátédény, melyet ereklyetartóvá alakítottak s II. Frigyes császár két koronával díszítette. Egyik egy íves korona (Bügelkrone) felső része, másik nyolctagú, felváltva kereszttekkel és lilomokkal díszített csuklós és darabjaira szétszedhető női korona. Utóbbi Schramm szerint az ereklyetartó számára készült (mérete miatt), de azzal a szándékkal, hogy alkalmasint használják is a Hohenstauf hölgyek koronázásánál. Mindkettő azonos műhelyből, az elevatio ideje alapján 1236 körül.¹³

A fenti példák alapján látjuk, hogy a régi eredetű nyolcas beosztás (német-római császári korona, Bécs, Kincstár) e körben is szokásos, a négy közül kettő biztosan ilyen volt. Semmit sem tudunk viszont annak az alsó pántjáról, mely a csoport tagjai közül leginkább elképzelhető uralkodói koronának, tudniillik a stockholmi ívekhez tartozó abroncsról. A filigrános koronák, de egyáltalán a nem kizárólag filigránnal díszített egyéb tárgyak díszítésében más a szerepe a drágaköveknek és gyöngyöknek, mint feltehetően a lengyel koronán volt. A filigránmezőket mindig gazdagon élénkítik a színes kövek s ezt kísérik a gyöngyök; itt viszont csak négy rubinról és négy zafírról esik szó. Itt két megoldásra gondolhatunk. Vagy valóban csak a mezők közepén volt egy-egy nagyobb kő (ez a kevéssé valószínű), vagy ezek a kövek olyan nagyok és kiemeltek voltak, hogy a somlás leírás csak ezekre tért ki. Ezt további példák is alá-

támasztani látszanak. A krakkói dómkincstárban őriznek egy keresztet, melyet két XIII. századi női koronával díszítettek. A koronák, minden valószínűség szerint a plocki Szent Zsigmond ereklyetartó koronájával együtt IV. Béla lányai révén jutottak Lengyelországba és XIII. századi magyar munkák. Ez alkalommal részletesebb tárgyalásukra nem térünk ki, csak a következő sajátosságra hívjuk fel a figyelmet: a keresztté alakított soktagú (12, ill. 14.) koronák minden részét alul egy foglalattal hangsúlyozott központi kő díszíti, s éppen rubin és zafir felváltva. A koronák fő díszé egyébként a filigránnal távolról rokonítható, figurákkal díszített áttört leveles indadisz.¹⁴

A fenti példák alapján a XIII. századra való datálás lehetősége bontakozik ki, ami viszonylag még alátámaszthatná Nagy Lajos király szerepét a korona Lengyelországba kerülésével kapcsolatban, amennyiben elképzelhető, hogy az ő idejében még voltak korábbi darabjai a magyar királyi kincstárnak, a ma meglevőkön kívül is. Ellentmond a korona lehetséges datálása viszont annak, miszerint ez lenne a János Zsigmondtól örökölt példány, melyet Zsigmond Ágost ravatalozásánál is használtak a fent említett kereszt eszékalmával együtt, aminek ideartozása is kétséges ilyenformán.¹⁵ Aligha képzelhető ugyanis, hogy János Zsigmond birtokába kerülhetett egy XIII. századi magyar korona. Nehezen remélhető, sajnos, hogy valaha is többet tudjunk erről a kérdéssről, de foglalkozni kellett vele, mint minden kövecskéjével a régi magyar művészet hézagoss mozaikképének.

Kovács Éva

J E G Y Z E T E K

¹ F. Kopera, *Dzieje skarbcia koronnego, czyli insigniów i klejnotów koronnych Polski*, Krakko, 1904 — Divéky A. Magyar—lengyel művészettörténeti adatok, Művészettörténeti Értesítő 1953. 185—186 l.

² K. Estreicher, *The Mystery of the polish crown jewels*, London é. n. (1945?) — Vö. Lord Twining, *A history of the crown jewels of Europe*, London, 1960. 463—477 l. P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart, 1954/1956. 962 l. i. jegyzet.

³ P. Seidel, *Die Insignien und Juwelen der Preussischen Krone*, Lipse, 1913. 13 l.

⁴ A. Grabowski, *Krakow i jego okolice*, Krakko, 1830. 372 l.

⁵ A. Grabowski, i. m. 373 l.

⁶ F. Kopera, i. m. 85 l.

⁷ Divéky A. i. m. 186 l.

⁸ Divéky A. i. m. 186 l.

⁹ Polner Ö. A magyar szent korona felső részének kérdése, Kolozsvár, 1943. 119 l.

¹⁰ P. E. Schramm, i. m. 850—853 l. 119 a-b. kép.

¹¹ P. E. Schramm, i. m. 853—854 l. 119 c. kép.

¹² Czobor B. III. Béla és hitvese halotti ékszerei, — Forster Gy. III. Béla magyar király emlékezete, Budapest, 1900. 228—230 l. 164, 165. kép. — A. Héjji—Détári, *Anciens joyaux hongrois*, Budapest, 1965. 11. sz. képpel.

¹³ P. E. Schramm, i. m. 886—887 l. 124—125. kép.

¹⁴ L. Kurras, *Das Kronenkreuz im Krakauer Domschatz*, Nürnberg, 1963.

¹⁵ Divéky A. i. m. 186 l.

A magyar építészettörténetnek nagy területeit, korszakait homály borítja, sok a tisztázatlan kérdés, így az építetőkre s az építészetre vonatkozólag is. Az egri püspökség területén végzett építkezéseket általában gr. Esterházy Károly püspöknek tulajdonítják, az előtte élt püspökök ezen területen végzett munkásságáról csak ritkán történik említés. Így Barkóczy csak a Felső-tárkányon épített kastélyáról ismeretes, melyet Esterházy lebontatott. Igen kevés szó esett gr. Erdődy Gáborról, a püspökség első igazi nagy építőtevékenységet folytató érsekeről. A XVIII. sz. első évtizedében került a püspökségbe, amikor Eger épphogy magához kezdett térni a török másfélévszázados megszállása, majd a Rákóczi-féle szabadságharc okozta pusztításokból. Erdődynek mostoha s primitív körülmények között, a kezdet kezdetén kellett munkáját megkezdnie s véghezvinnie. Ő volt a legelső igazi nagy építkező egri püspök, aki hatalmas energiával fogott hozzá egy teljesen tönkretett, elszegényedett egyházmegye bajainak orvoslásához, talpraállításához, ügyeinek rendezéséhez és felvirágoztatásához. Mikor Egerbe került, ott sem épséges templom, sem rendes püspöki lakhely nem volt, a lakosság is sanyarú viszonyok közt tengődött, s ez így volt az egész egyházmegye területén.

Míg Esterházy kb. ötven évvel később egy aránylag már virágzó, békés körülmények közt élő egyházmegye élére került, mely a kezdeti nehézségeken már túl volt, s csak továbbfejleszteni kellett a művet, melyet elődei megalkottak, addig Erdődynek meg kellett küzdenie az elébe tornyosuló nehézségekkel. Esterházy a legtöbb Erdődy által épített templomot lebontatta s helyükbe újat építtetett. Eltűntette ezáltal Erdődy építészeti munkásságának nagy részét, mert ezen épületekről jóformán semmi adat nem maradt fenn. Nehéz most több mint kétszáz év távlatából rekonstruálni építészeti tevékenységét, melyet építészé Johannes Baptista Carlone által vitt vége.

Igen sok XVIII. sz.-i művészről a névén kívül semmit, vagy csak keveset tudunk. Hol volt otthonuk, mi volt első alkotásuk, ki volt mesterük oly kérdések, melyek Carlonénál is felmerülnek. Neve Szmracsányi egri kutatásai alapján lett ismeretes. Egyike volt azon bámulatosan tehetséges művészcsaládnak, melynek tagjai Felső-Olaszországból származtak s berajzották Németországot, Csehországot, Ausztriát s Magyarországon is dolgozott közülük egynéhány. Találunk közöttük a barokk művészetben valóságos remekműveket alkotó építészeket, stukkaturókat, freskó festőket, díszítőszobrászokat stb. Ausztriában több mint húsz Carlone neve ismeretes.¹

A Carlone családdal először Ilg foglalkozott behatóan tanulmányában.² Három csoportra osztotta az általa ismert művészeket. Az elsőbe sorolja azokat, akik csak Olaszországban dolgoztak s hazájukat nem hagyták el. A másodikba a külföldön, főképp Ausztriában tevékenykedőket ismerteti, a harmadik csoportba pedig azokat sorolja, akik Itáliában születtek, de hazájukon kívül, külföldön is dolgoztak s életük vége felé ismét visszatértek szülőföldjükre alkotni.

A család Lombardiából a Como vidékéről származik. Legrégebbi ismert tagja Giovanni, a XVI. sz. első felé-

ben született, tulajdonképpen foglalkozása és alkotásai ismeretlenek, de sokoldalú tehetségére vall két fiának, Taddeonak (1543—1613) és Guiseppenek — akik tanítványai voltak — a szobrászatban, építészetben, festészetben kifejtett tevékenysége. Taddeo fiai Giovanni (1591—1630) és Giambattista (1595—1680) híres festők voltak. Az utóbbi freskói az olasz városok, főképp Génua templomai és palotái egész sorát díszíti.

A második csoportba sorolt művészek közt igen jelentékenyeket találunk. Többek közt Giambattista Carlonet a Garsten-i templom (1677—1685) építőjét a vele együtt tevékenykedő bátyjával Carlantonioval, aki a Szent Flórián-i templom (1686—1707) s több kiváló műalkotója.

A XVII—XVIII. században Magyarországon is dolgoztak Carlonék. A pozsonyi vár átépítését 1635—45 közt Giovanni Battista Carlone (+1645) császári építőmester végezte.³ Nádasdy Ferenc gróf megbízásából építette Carlo Martino Carlone (+1667) a lorettomi szerviták templomát (1653—1659), továbbá a „korszak legjelentősebb építészeti emléket”, a kismartoni Esterházy kastélyt. Ennek XV. századból származó eredeti magvát Esterházy Pál új külső és udvari homlokzatokkal vétette körül. A három emelet magasságú toszkán pilaszterrenddel tagolt, két sarokrízalit közé fogott utcai, valamint az udvari homlokzat kialakítása a XVII. sz.-i lombard barokk jellegzetes alkotása. Az építést Carlo Martino halála után, ennek tervei szerint 1663—1672 közt Antonio Carlone vezette.⁴ A kastély későbbi részbeni átalakítása ellenére is megtartotta eredeti jellegét.

A Pesten élő Sebastiano Carloni a budavári Boldogasszony (Mátyás) templomban a Nep. Szent János oltárt márványozta 1764—65-ben.⁵ Mint stukkátor működött 1765-ben az egri (lebontott) Szent Mihály székesegyházban.⁶ Ugyanítt a püspöki palota új lépcsőházának stukkómunkáit 1768-ban készítette.⁷ 1770-ben az egri minoriták templomában dolgozott több márványozóval együtt, ahol „... senex Carloni vero omnes bene impellat...” — kiválóan működött.⁸ Talán nem véletlen az oka, hogy éveken át Egerben dolgozott. Esetleg valamilyen rokonságot tételvezhetünk fel közte s az általunk tárgyalt Carlone közt. Továbbá tőle származott a besztecebányai régi plébániatemplom főoltára és stukkói.^{8/a} A Carlonék vezetéknevüket különféleképpen írták: Carloni, Carlone. Köztük többen voltak, akik a Carlone név mellett, illetve azzal együtt a Canevale nevet is használták. Így pl. Carlo Carlone Canevale, aki a bécsi szervita templomot építette. Prágában 1696 körül tevékenykedett Giovanni Giacomo Antonio Carlone-Canevalli. Továbbá Ilg ide sorolja azokat is, akik csak a Canevale nevet használták. Budán 1702-ben Franz Canevale „Burger Mauermeister” az adminisztrációtól házépítésre megfelelő telek adományozását kéri „e regione des Leonhard Justs burgerl. Schneiders mit dem Rücken an des Binders Behausung anstossende Brandstatt...”^{8/b} Itt említhetjük meg Isidore Canevale-t, Migazzi Kristóf váci püspök építészét.

A mi J. B. Carlonénkkal egyidejűleg a XVIII. sz. első felében több Carlone dolgozott külföldön. Az ő származását, illetve családi hovatartozását s rokonsági kap-

csolatait sajnos adatok hiányában nem sikerült megállapítani. Neve gyakori a családtagok közt s ebből nem lehet következtetni.

Szerintem a családnak habár elég sok tagja volt, ezt még számosabbnak mutatja az, hogy egyes munkáknál ugyanazon névvel szereplő művészt külön vesznek ha a munka építési, vagy szobrászi stb. volt — sőt azonos művészeteknél is — holott ezeket valószínűleg sokszor egyazon mester készítette, ismerve a Carlonék többirányú mesterségbeli tehetségét. Pl. a lorettoi szervita templomot építő Carlo Martino Carlone valószínűleg azonos azzal, aki a Hof in Wienben a Sz. Mária oszlop felállításánál dolgozott, és aki a bécsi Barnabita templomnál tevékenykedett, ahová 1667-ben eltemették. Ezt a Carlonét Riesenhuber, mint két külön művészt szerepelteti, holott Ilg tanulmányában megemlíti, hogy a szobornál tevékenykedő Martino Carlone „udvari építőmester” volt a számadások szerint, s ezen munkánál is valószínűleg ilyen minőségben vett részt.⁹

Ilg említi, hogy Bécs városa XVII. sz. végi térképén a Parr-i palotával szemben álló egyik házat „Im Jahre 1700 Hr. Johann Franz Carlan (!) Bürger” megjegyzéssel jelzik. Továbbá a keresztnéveket vizsgálva próbál bizonyos törvényszerűségeket megállapítani. Megemlíti pl.; hogy Giambattista Carlone fiát nagyatyja és bátyja után Giovanninak nevezte hozzáátve még az Andrea nevet. A mi Carlonék fiát Franciscus Antoniusnak nevezte el. Sajnos semmiféle adatot származására nem találtunk.

Valószínűleg nem közvetlenül Észak-Olaszországból, hanem az Ausztriában megtelepedett család egyik ágából származott. Erre enged következtetni az, hogy nevét Joanes Baptista Carlonenak írja s Mäurämaisternek nevezi magát.¹⁰ 1682-ben született. Apró levéltári adatok és az egri érseki levéltárban fennmaradt számadások szerint már 1713-ban Egerben dolgozott, ahol megtelepedett. Családi életéről csak keveset árulnak el a feljegyzések. 1717. januárjában — 35 éves korában — megnősült. Feleségül vette Preitigamb Mihály özvegyét, Máriát.¹¹ Még ebben az évben fia született Franciscus Antonius, aki pár hónap múlva meghalt.¹² 1720-ban Erzsébet, 1724-ben Teréz nevű leánya született,¹³ akik egri lakosokhoz mentek férjhez.

Már 1718-ban, 1721-ben a legnagyobb adófizetők közt szerepel.¹⁴ Erdődy Gábor gr. egri püspök építészé volt s ennek minden jelentősebb építkezését ő végezte. Feltehetjük, hogy a püspök hívta, vagy hozta magával Egerbe, mert az ő Egerbe való kinevezésével majdnem egyidejűleg tűnik fel Carlone is. Erdődyt már 1712-ben Egerben találjuk. Ugyanis elődjét az idős Telekessy István püspököt testileg, lelkileg megtörte a Rákóczi-val szemben tanúsított barátságos, hazafias viselkedése miatt a bécsi udvar által ellene több éven át folytatott politikai üldözés. Önként nyugalomba akart vonulni, de előbb alkalmas utódot keresett, aki magyar érzelmű s amit ő megkezdett továbbfolytatja: egyházakat emel, intézményeket létesít, fejleszt az egyházmegyét.

Erre igen megfelelően találja Erdődy Gábort, aki akkor az esztergomi főkapitán nagyprepostja volt. Igazi harcos, magyar gondolkodású egyéniség, aki mindig a nép ügyét viselte szíven. Érdekeikért többször szembefordult az uralkodóval is, kockáztatva annak kegyét. Így alig Egerbe való kerülésekor is majdnem kegyvesztett lett. Ugyanis valamely ügyben kíméletlenül szólalt fel a pozsonyi országgyűlésen s emiatt a király megneheztelt rá s nem hagyta jóvá az előbb még általa ójhatott coadjutori kinevezését.¹⁵ Erdődy Egerben élve népének igazi jótévője lesz. Arra törekszik, hogy székhelyét s egyházmegyéjét minél jobban talpraállítsa s felvirágoztassa.

Telekessy Erdődynek engedi át a püspöki s a vele együttjáró főispáni széket. III. Károly király 1713. febr. 10-i leiratával segédpüspökké nevezi ki, felruházva őt a püspökséggel járó főispáni tisztség gyakorlására is azzal, hogy Telekessy halála esetén az egri püspök javadalmait és jogait végképpen átszállnak rá. Telekessy 1715. márc. 3-án meghalt s az általa a régi templom helyén 1713-ban építtetni kezdett Szent Mihály templom sírboltjába temették el.¹⁶

A Telekessy által lebontatott régi Szent Mihály templom is a mai székesegyház helyén állott a Hatvani-kapu közelében, körülötte temető volt, melynek bővítésére 1690-ben két házat lebontattak. A templom a középkorban épült. Verancsics Antal 1564. évi levelében úgy említi, mint abban az időben egyedül „... sed quia non habemus aliam ecclesiam hoc tempore, praeter ejus capellam, qua pro templo utimur...”, melyet templomnak használhatnak a városban.¹⁷ Hogy miképp nézett ki, nem tudjuk. Egerről több metszet maradt fenn a XVI. sz. végéről. Ezek legtöbbje egyről készült másolat.¹⁸ A város főterén a városkapu közelében nagy, támpilléres, gótikus „Dom-Kirche” áll, szemben vele a „Rathhaus”, déli oldalánál pedig a „Bischofliche Palast” tekintélyes épülete látható. A metszetek legtöbbje az 1596-os évszámot viseli. Van azonban néhány olyan metszet is, melyen a templom igen egyszerűen van ábrázolva. A török uralom alóli felszabadulás évéből, 1687-ből datált metszetek majdnem azonosak az előbbiekkal, csak hogy ezeken már sok kupolás épületet és minaretet látni. Azonban valamennyin ábrázolva van a várhegy alján egy templom, melyet „Evangalische Kirch”¹⁹ és „Spitalkirchen”-nel jeleznek. A városban a Szent Mihály templomon kívül még az ágostonrendieknek is volt templomuk, melyet a XV. század első felében Szent Miklós tiszteletére építettek.²⁰ Ezt a török 1596-ban a rácoknak adta. Lehetőség, hogy az ő templomuk szerepel a fenti jelzésekkel, mert az írodalomban azoknak megfelelő templom nem fordul elő.

A metszetek tehát nem adnak pontos felvilágosítást a Szent Mihály templomról, melyet 1690-ben a plébániának adtak át. Ekkor valószínűleg igen rongált állapotban volt, mert 1688—1700-ig a minaret mellett álló mecsetet Szent József tiszteletére felszentelve templomnak használták. Széchenyi György esztergomi érsek 1692. nov. 17-i levelével sürgette a Szent Mihály templom helyreállítását.²¹ Telekessy püspök 1700-ban tette ismét a Szent Mihály plébániatemplomot Eger székesegyházává.²² Majd 1710-ben a Hatvani-kapu előtt a Szent-háromság tiszteletére kápolnát építtetett.²³

Ekkor már a Szent Mihály templom igen rongált állapotban lehetett, ezért 1713. febr. 12-én szerződést kötött Ondrass József és Kuncz Kristóf ácsmesterekkel, akik „a Szent Mihály templomának mostani régi fa épületit Padlásával együtt tartoznak elbontani...”. Továbbá szerződést kötött Stayer János, Rupler András és Grossmann János kőfaragókkal a „... Nothwendige Steinmetz arbeit von Anton an dem Frontispicio... zu verfertigen...”.²⁴ Az építéshez szükséges anyagok nagy részét Telekessy Bécsből hozatta.²⁵ „A templom hosszúsága a fundamentumon kívül 13 öl, szélessége 9 öl és fél'-re volt tervezve, csak később nagyobbította meg Erdődy.

Az építkezést már az év elején megkezdték egy 1713. márc. 24-i feljegyzés szerint: „Installatus est in Ecclesia S. Joannis ante Portam Latinam coadjutor Episcopus Erdődy, qui statim primum lapidem ejusdem Ecclesiae posuit in Festo S. Gabrielis” — és Erdődy tette le az alapkövet. A templomot Szent Mihály arkangyalon kívül Szent János ev. tiszteletére is szentelték.²⁶

Carlone már Telekessy idejében dolgozott ezen a székesegyházon, sőt valószínű, hogy ő is tervezte, melyet első nagyobb műveként említhetnénk az országban. Hogy mennyiben volt része Erdődynek a székesegyház építésében Telekessy életében, nem tudjuk, de minden valószínűség szerint ő volt a kezdeményezője is az építkezésnek, mellyel hatalmas egyházmegyéje felvirágoztatására törekvő építési tevékenységét megkezdte.

A templom építésénél Carlone nevével először egy 1813-ból származó — Telekessyvel kötött — szerződésen találkozunk, miszerint: „... Magára vállalván a Pallér, hogy a minemű sok Föld vagyon az Szt. Mihály Templom melet, ugymint akadék, ezt maga embereivel elhordatozza...”.²⁷ Kifizetésekről csak Telekessy halála után maradtak fenn feljegyzések.²⁸ Erdődy valószínűleg állandó fizetéssel szerződtette, mert a fennmaradt számadások tulajdonképpen napszámjegyzékek, melyeken az építkezésekhez felvett alkalmazottak (kőműves, nap-

számos stb.) a dolgozott napok számával szerepelnek, akik részére Carlone vette fel az összeget.

Erdődy folytatta az építkezést, s mint a templom kapuja feletti felirat

„Deo Optimo Maximo, Honori Sancti Michaelis Archangeli Ecclesiam hanc Stephanus Telekessy Episcopus Agriensis inchoavit Anno MDCCXIII. Quam Gabriel Antonius Comes Erdődy Episcopus Agriensis terminavit MDCCXXVII”

említi 1727-ben fejezték be teljesen.²⁹ A tornyokat 1716-ban készítették el. A torony óráját Láng Ferenc órás készítette 450 forintért. A lakatos munkákat Haffner Menyhért végezte.³⁰

Valószínűleg 1725-ben „aliquando tempestate iacta fulmine Basilicae Cathedralis turris flammam concepit” a tornyok leégtek. Erdődy ismét felépítette „turres illi quam elegantes addidit munificentia Gabrielis”³¹ és ugyanekkor valószínűleg bővítették is a templomot. Az építési munkákat Carlone végezte a fennmaradt számadások szerint.³²

Erdődy szívén viselte az építkezést. Mindenről tájékoztatta magát még távollétében is. Így 1726. szept. 27-i — Haas prefektushoz írt — levelében is sürgeti a munkálatok mielőbbi elvégzését: „... Legelőször nagyon örvendek, hogy a Gyöngyösi Orás himpellér már Egerbe érkezett s hogy szorgalmasan dolgozik. Mihelyst pedig Munkájával elkészül leghamarabb continentalia megh Templom födelének, úgy a két alsó födelnek megh festését, és megh valom nem kevés consolationra lesz, ha az Orát úgy a Templom födelit egészen megh festve készen találni fogom Egerbe, midőn oda jövök. A mellett mint-hogy irtad, hogy Templomban Chorus Dongával már elkészültenek, úgy az új Toronyban a középső Partozattal, azért kérlek serénykedjete, hogy az Idén a templom is elkészüljön...”.³³ A torony ácsmunkáját 1726-ban ismét Kuncz Kristóf készítette.³⁴

A templom 47 m hosszú, kéttornyos építmény volt. Alaprajzilag hosszahajós s mint Erdődy fent idézett leveléből — „a két alsó födelnek” említéséből — kitűnik mindkét oldalán kápolnasor helyezkedett el.³⁵ Homlokzatát szobrok díszítették. Oromzatán angyalok, köztük Szent Mihály arkangyal szobra, középett pedig Szűz Mária szobra állt.³⁶ Ezekkel a templom lebontásakor elég kíméletlenül bántak.³⁷ Ma már csak a Szent Mihály szobor van meg, jelenleg az egri múzeumban.³⁸ Ez deméndi kőből készült, 190 cm magas, kvalitásos alkotás. Habár az 1717–1718. évi számadások sokszor említik a „statuario”-t, nevét egyszer sem jegyzik fel.

A templomnak a főkapun kívül még két bejárata is volt a főhomlokzatán, melyek a kápolnasorra nyíltak. Szentély nyugati irányba helyezkedett el. Eredetileg a déli oldalán volt egy káptalani sekrestye, később újat építettek „post Sanctuarium ad occidentem” — a szentély mögé. Ezeken kívül még egy „sacristia Parochialis infra Turrim Ecclesiae septemtrionalem”-ről is említés történik. Két tornya volt, melyek a szentély két oldalán álltak, mint ez a plébánia sekrestyéjére vonatkozó előbbi megjegyzésből következtethető.³⁹

A belső kiképzésről, felszereléséről aránylag keveset tudunk. Nagyrészükről Erdődy „ipsam insuper Basilicam ad magnificientiam ornavit et sacra supellectili locupletavit” — gondoskodott.⁴⁰ Az oltárképek tárgyukat az angyalokkal kapcsolatos ó- és újszövetségi témából merítették. A főoltárkép Szent Mihály arkangyalt ábrázolta, amint legyőzi a sáttant. Ezt a képet Esterházy cserélte ki Franz Wagenschön bécsi festő által 1767-ben festett képpel, mely Szent Jánost a látiumi kapu előtt ábrázolja. A kép a templom lebontása után a Sánta-i (Borsod vm.) templomba került, ahol a főoltárt díszíti.⁴¹ 1719-ben „Lapidario Salisburgensis pro marmoris cancellis” 192 forintot kapott.⁴² Volt a templomban egy díszes Szűz Mária kép, hátlapján: „Stephanus Telekessy Episcopus Agriensis fieri fecit ex Voto Anno 1699. Hanc Imaginem dedicavit Servus Dei, Gabriel pro remissione Peccatorum suorum. Petrus IMRELSZKY famulus Dei, et Leopoldi I.-i Imperatoris Pictor Aulicus ex Polonis

oriundus pinxit Anno 1699.” felirattal.⁴³ A felszereléshez Mária Terézia is hozzájárult 1741-ben, amikor Erdődynek a koronázási ruhájából készített aranyhímzéssel borított pompás kazulát, palástot és püspöksüveget ajándékozott.⁴⁴ 1765–1766-ban a templom kápolnáját Sebastiano Carlone, Joannes Wittmann, Henne Fogl aranyozott díszítésekkel, stukkókkal ékesítették. Höss János szobrász új tabernákulumot készített.⁴⁵ Az oratóriumot és kápolnát 1765-ben Krakker János díszítette falképekkel. 1772-ben két új, márványozott mellékoltárt állítottak fel, melyek Szent Istvánt és Szent Lászlót ábrázoló oltárképeit színtén Krakker festette.⁴⁶

A sekrestye boltozatát az egri káptalan pecsétjeit ábrázoló festmények díszítették. Így: 1. az 1256. és az 1438. évi pecséték, melyek csupán egy sast ábrázoltak, 2. 1511-ben II. Ulászló a káptalan pecsétjét megújította. Ezen „Szent János ev. az Üdvözítő ölében elalva szemlétetik.” 3. az 1597. évin „Szent János egy székbe ülve” van ábrázolva „lábánál a sassal” és végül 4. az „1699-ki pecsét azért legteljesebb, mert Szent Jánosnak és a sasnak kitételén kívül igen tisztán lehet a körében levő deák betűkbe foglalt írást olvasni: Sigillum Authenticum Capituli Agriensis. A többin a körülírás gótikus betűkbe foglaltatott.”⁴⁷ Ezek után valószínű, hogy a templom mennyezetét is festmények díszítették. 1711-ben Nuszpicher János pesti harangöntő három harangot készített. A számadások közt 1720-ban Andreas Lambert burgli. Goldschmidt is szerepel.

Mikor Esterházy Károly püspök tervbevette egy új székesegyház építését Grossmann József építésszel készített terepfelvételt, melyen a régi templom is rajt van. De Esterházyt a halál megakadályozta terve keresztülvételében. Később Pyrker János érsek készíttetett a lebontásra ítélt templomról — Joó János egri rajztanárnál három (külső, belső, alap-) felvételi rajzot, melyek időközben elkallódtak.⁴⁸

A Pyrker érsek részére készített templomtervek közt van egy alaprajz J. B. Packh-tól, mely egy háromhajós templomot ábrázol.⁴⁹ Az északi hajóba „Ecclesia Metropolitana antiqua” van bejegyezve. Voít Pál kétségbevonja, hogy ennek bármilyen köze is lenne a régi templomhoz. Szerintem a tervrajz a régi templom alaprajzát ábrázolja.

Az alaprajz háromhajós templomteret mutat. A szentély a főhajó szélességében folytatódik s az elején, a sekrestyék előtt mindkét oldalán homorított ívben kissé megszélesedik. A szentély mögött egyenes lezárású, valamivel keskenyebb kápolna helyezkedik el. A szentély déli oldalán a káptalani, az északi mellett a plébániai sekrestye van, s mindkettőnél egy-egy torony emelkedik. A méreteket összehasonlító iratban a főhajók és mellékhajók hossza a karzatig 10,2 egységgel, a szentélyé 8-cal van felvéve. Ezek itt ezzel megegyeznek. Színtén a régi templom mellett tesz tanúbizonyságot az is, hogy a tornyok hátul vannak. Ugyanis a régi templomnál (mint már említettük) a Can. Vis. leírásában „exstitit... Sacristia Parochialis infra Turrim Ecclesiae Septemtrionalem” — a plébánia sekrestye az északi torony alatt helyezkedik el, vagyis a tornyok nem elől a főhomlokzatnál, hanem a szentély mellett épültek.

A XIX. sz. elejétől szokásban volt, hogy az épület, illetve a főhomlokzat vélt egyszerűségét monumentálisabbá próbálták alakítani a klasszicista stílusba való átdolgozásával (mint ahogy előzőleg a gótikus épületeket átharokkizálták, most ugyanezt cselekedték a barokk épületekkel a klasszicista stílusáramlat kívánalma szerint). Itt is ilyen próbálkozással állunk szemben. Ugyanis az alaprajzon kívül homlokzati tervrajzot is készített Packh. Ezen nyolc oszlopos, háromszögű timpanonnal lezárt portikust állít a főbejárat elé, míg két oldalt magas attikás lezárással hangsúlyozza ki a mellékhajókat. Ezekhez mindkét oldalon oszlopos folyosókat kapcsol épület lezárással, ami által a templom homlokzatát még szélesebbé, a horizontális jellegét hangsúlyozottabbá s a monumentalitását fokozottabbá akarta tenni. Vagyis megtartva a régi alaprajzot, klasszicista stílusba akarta a külsőt és a belsőt is átalakítani, mint ezt a templom-belső ábrázoló tervrajza is mutatja.



1. Érseki palota, Eger.

A tervezet nem valósult meg. Pyrker érsek intézkedésére 1830. novemberében megkezdtek a templom lebontását, hogy helyére a jelenlegi székesegyházat építsék. Ennek készültéig az eltörölt trinitáriusok addig élelemtárnak használt templomát szentelték fel ismét s használták ideiglenesen, mint parochiális egyházat. A lebontott templom harangjait is ennek tornyába húzták fel.⁵⁰

*

Ugyancsak az 1710-es évek közepén kezdte meg Carlone a püspöki palota középső főépületének építését⁵¹ (1. kép). A török uralom s a felszabadító harcok alatt elpusztult város csak nehezen tudott magához térni. Az osztrák udvar felől megnyilvánuló elnyomó, kizsákmányoló politika is csak akadályozta ebben. A püspöki lakhely is tönkrement. Mikor Telekessy püspök „kassai beiktatása (1699) előtt meglátogatta Egert, csak pusztaságot talált. A püspöki lakásban nem volt asztal, szék, fogas, kénytelen a jezsuitáknál megszállni. A kamara tisztjei mindent kifosztottak.”⁵² A residentiát többszöri megszakítással építette fel Carlone. Az első nagyobb építkezés 1716–1722 között történt, majd 1724–1726, s végül 1730–1738 között építkeztek. Valószínűleg először a keleti főhomlokzati rész épült fel az első emeletig. Homlokzatát s talán balluszteres kőmellvéddel lezárt tetőzetét szobrokkal díszítették. A statuáriótól e célra — supra Residentiae — 1717–1718-ban sok szobrot vásároltak, köztük több színes is szerepel.⁵³ Ezeknek tárgyát nem nevezik meg, de szerepel köztük „3 Symbolis im Frontispicio Residentiae applicatis”.⁵⁴ A palota kertjébe is sok szobrot helyeztek el.⁵⁵

Téves hiedelem az, hogy a palota II. emeletét vagy az egész épületet Esterházy Károly püspök Fellner Jakabbal építtette fel.⁵⁶ Erdődy halálakor (1744) a középső két emeletes főépület teljesen készen állott. Ugyanis ekkor a kamara leltárba vette — mint hagyatékot — a püspöki birtokot képező községek területén álló épületeket és tartozékaikat. Ebben leírást kapunk a residentiáról is, melyről megtudjuk, hogy

„Residentia Epplis ampilissima ex lapidibus Splendide a parte quidem Orientali ad tres, Meridionali ad duas ab Occidente vero ad unam contignationes erecta, et cubiculis in toto No. 27. idque extra illa, quae pro hortulanis, aurigis aliisque Dnalibus Servitoribus ad murum Curiam cingentem erecta sunt, provisa, et ab ipsis plane fundamentis per pttitum Exillmum Dominum Comitem et Eppum Gabrielem Antonium Erdődy magnis cum Sumptibus exaedificata, et tam bene requisitis Domesticis utensilibus instructa, ut per condignam Domini Eppi suorumque Hominum accommodationem, intervenientes etiam hospites pro suo statu debitè possint accomodati. Quae Domesticae ejusmodi utensilis in quantum nimirum post fata plibati Domini Eppi sunt reperta, et pro futuris in Eppatu Successoribus relicta”.⁵⁷

Vagyis az épület ekkor már kétemeletes volt, 27 szobával. (A gazdasági épületek külön állottak.) Mivel a palota domboldalhoz van építve a földszinti rész csak részben, így a keleti, azaz a főhomlokzati és az északi (bal) oldali részen terjed az épület alá a terület emelkedése miatt. Ezekben az oldalakon az épület tehát kétemeletes volt.

A déli (jobb oldali) és a nyugati, azaz hátsó homlokzati oldalnál a földszinti rész teljesen hiányzik. Ezért az épület I. emeleti része lett itt a földszint. Továbbá a nyugati, azaz hátsó homlokzatnál a bejárat rész felett széles hátranyúló terasz van, s így az emeleti rész hátrább épült, ezért említik egy „contignatio”-nak, azaz földszintesnek.

A bútorok leltárba vételénél a szobák felsorolásakor a tulajdonképpeni földszint egyáltalán nem is szerepel, mert az itteni helyiségeket kamráknak, raktáraknak használták. A felsorolás mindjárt az I. emelettel a püspök szobájával kezdődik. Ezután felemlíti a házikápolnát és még tizenegy szobát sorol fel itt. Köztük a Palladiót, azaz ebédlőt s az emellett levő szobákat, mint igen szépen berendezetteket írja le. Ezek közül az egyiknek a falát a víz, a másikat a föld, a harmadikét pedig a levegő elemeit ábrázoló képek díszítették.⁵⁸ A Pallatio, mely valószínűleg a külsőleg erkéllyel díszített terem volt: „Nec absimiliter ad ipsas quoque Portas dependentes Corthinae ex materia acu eleganti elaboratae cum Insignibus Familiae Erdődianae.”⁵⁹

Erdődynek állandóra szerződött festője volt az 1720-as években Csepelka Antal,⁶⁰ aki rendes évi bért kapott. Valószínűleg ő díszítette az épület szobáinak falát festményekkel.

A feljegyzés a második emeleten, azaz „in condignatione tertia” folytatva a leltározást tizennégy szobát sorol fel, melyek általában néhány bútorral, egyszerűen vannak berendezve.⁶¹

A residentia alaprajza U alakú. A két szárnyépület a kert felé nyúlik, egyik oldalán a kápolnát foglalva magában. Kétemeletes főhomlokzata egységes. Földszinti fala fugázott s itteni egyszerű kőkeretes kis ablakait pálcács fedti. A földszinti részt övpárkány zárja le. Efelett elhelyezkedő két emeletet összefogó lizénák $2a + 2a + 3a + 2a + 2a$ ablaktengelyesen osztják a homlokzatot. Mindkét emelet egyenes záródású ablakai kőkeretesek, könyöklőpárkányuk alatt köténydíszel. Az első emelet felett egyenes szemöldökpárkány. A középső részt kihangsúlyozza a volt Palatiumon elhelyezett szép, kovácsoltvas erkély⁶² s díszesebben kiképzett ajtó. Az egész homlokzat nyugodt, higgadt arányaival igen jó hatást kelt.

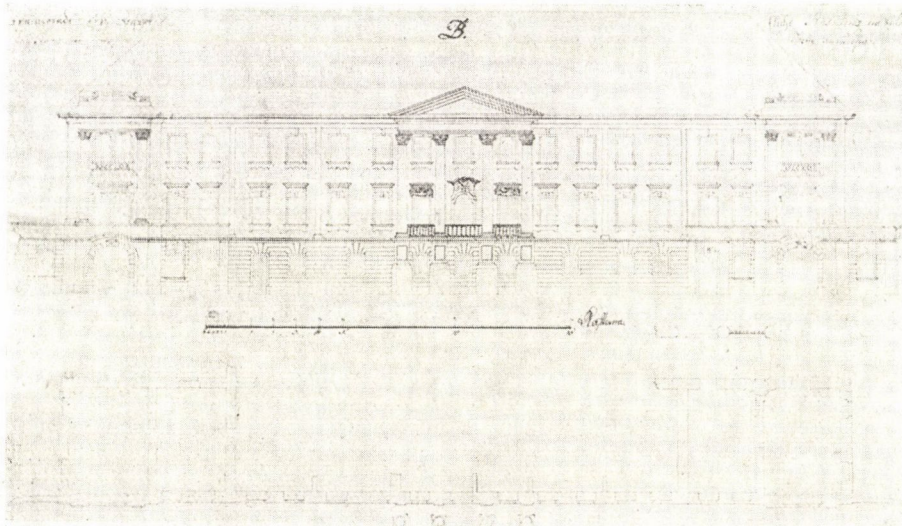
A Palladio munkássága nyomán kialakuló római palotahomlokzatokhoz kapcsolódik. Ő először az, aki antik hagyományok alapján a többemeletes palotahomlokzatot egyetlen oszloprendbe foglalja úgy, hogy ezeknek formái és méretei a homlokzat minden egyéb részletét, tagozatát elnyomják. A fejlődés folyamán a barokknál az egész homlokzatnak s így az oszloprendnek is kihangsúlyozott bázisává vált a földszint. Erre a

római mintára alkotta meg a residenciát Carlone, de már a magyar stílusnak megfelelő lehalkított egyszerű formanyelvet használva. Oszlopok helyett lizénákat alkalmazott, melyek talapzaton állanak a földszintet az emelettől elválasztó övpárkányon. Az első emeleten erkélyt alkalmaz, ezt megtaláljuk az általa körülbelül egyidőben tervezett debreceni Szent Anna templom homlokzatán is. A residentia tetőzetét valószínűleg ballusztrádos, szobrokkal díszített attika díszítette, mert — mint ahogy már előzőleg említettük — igen sok szobrot vettek a residentia homlokzatához. Ezeket később az Esterházy alatt végbement építkezéseknél távolíthatták el. A túlságosan egyszerű nyeregterető az 1800. évi tűzvész után készült.

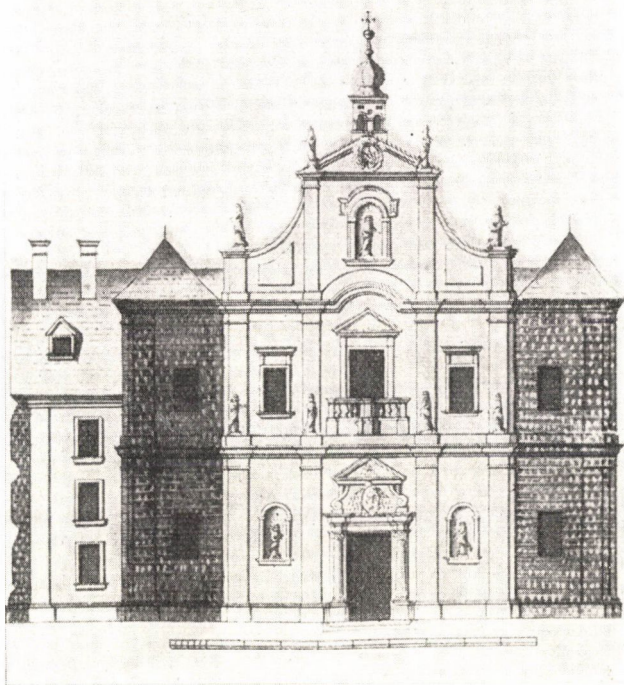
A residentia, mint római elődjei, díszesebben kiképzett lakóépületnek épült tulajdonképpen. Bejáratát Erdődy címeres, feliratos táblája díszítette.⁶³ Esterházy Károly egri érsek reprezentatívabbá akarva tenni a palotát, építtette hozzá Fellner Jakabbal az 1760–1770-es években a főfront vonalában a balluszteres két épület-szárnyat. A jobb oldali tulajdonképpen a lépcsőház elfedését szolgálja. Ugyanis Fellner megbontva a palota északi falát, építette hozzá a lépcsőházat, a kocsiátjárót, egyúttal összekötve a főépületet a gazdasági szárnyépülettel.⁶⁴ Az alaprajzon különösen megmutatkozik az épület zártsága, melyhez a lépcsőház hozzáépítése Fellner kiváló tervezői képességét dicséri.

A püspöki residentia nagyobbításának kérdése úgy látszik a XVIII. sz. utolsó évtizedeiben is felmerült. Ekkor még a déli oldalon jelenleg álló épület nem épült meg. Zwenger József építésznek a palota nagyobbítására vonatkozó érdekes megoldású klasszicista stílusú tervét találtuk meg⁶⁵ (2. kép). A palota hármasközéptengelyét a homlokzat elé állított négy, hatalmas postamensen álló, két emeletet összefogó, korinthusi fejezetű oszloppal emeli ki. Ezeket háromszögű timpanonnal kapcsolja össze. Az első emeleten a középső ablaknak megfelelően a két másikat is erkéllyel látja el. Az eredeti homlokzat további részét változatlanul hagyja. A Fellner által épített egyemeletes részt kétemeletesre emeli négy-négy ablaktengellyel. A szélső egymással kapcsolt kettős ablakokat a középső résznek megfelelően egy-egy, kétemeletes oszlop közé fogva sarokrizalitnak képezi ki, fent ormfalal díszíti. Az egész épületet egy tetőzet alá fogja.

Carlone mellett az építkezéseknél Steyer János, Ottenholler Pál kőfaragók, Koncz Kristóf, Jencs Márton ácsok nevei szerepelnek. A lakatos munkákat 1717-től Hoffner Menyhért végezte, többek között 1731-ben „ein geflammt gatter Thür gemacht”. Az aranyozást Müchl József festő készítette. A kályhás munkákat 1732-ben Göttlinger János Mihály végezte.⁶⁶ 1718. nov. 11-én szerződött Widmann Károly asztalost Erdődy.⁶⁷ A mesterek nagy



2. Püspöki palota átalakítási tervrajza Zwenger Józseftől, Eger.



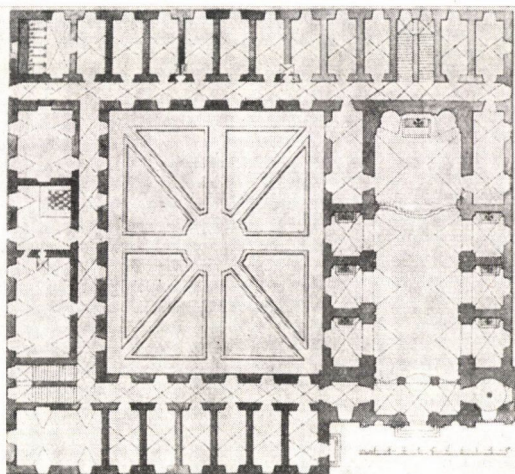
3. Szent Anna (volt piarista) templom homlokzati rajza, 1774. Debrecen.

része az, aki a Szent Mihály templom építkezésénél is dolgozott.

Az 1745. évi feljegyzésben az érseki kertről is rövid leírást kapunk: „Extra Urbem datur unum Epple Allodium ex Muro aedificatum... ad Latus hujus Allodii est spatiosus Herrarum hortus... Ad Latus hujus Horti est amplissimus diversis fructiferis Arboribus refertus, in quo complures lapideae Statuae conspiciuntur... erecta est una Turris in usum Salientis aquae... In Vicinitate Horti hujus est una Domus Balneatoris, a priori ex Lapide quadrato, ubi nimirum termae sunt, ex aedificata...”.⁶⁸ (A városon kívül terület el, gyümölcsfákkal, sok szoborral, szökőkúttal díszítve, a szomszédságában egy fürdőház állott.) A kert díszítésére a szobrokat a statuáriótól vették az 1717–1718-as években.⁶⁹ Ezek felállításánál is dolgozott Carlone számadásai szerint.⁷⁰ Egy fürdőházat 1742-ben építettek.⁷¹

De nemcsak Erdődy püspöknek dolgozott Carlone. A gyöngyösi ferences templom és rendház építési munkálatainál is találkozunk vele. Ez a középkori eredetű szép templom az idők folyamán nagyon tönkrement, boltozata beszakadt. Ezért elhatározták újjáépítését és kibővítését. A munkálatok elvégzésével az akkor már jónevű Carlonét bízták meg, aki lerakta a templom bolthajtása alá az oszlopokat, és a hajó oldalfalát áttörve, a kolostor felőli oldalon megépítette a mellékhajót, ahol több oltárt helyeztek el, mintegy kápolnasorral alakítva ezt. Ezután a rendházat építették fel. Ekkor készült a templom jelenlegi boltozata is. Munkáját 1718. márc. 26-án kezdte meg, s 1721-ben fejezte be. A szerződést febr. 24-én kötötték meg 800 forint összegre. Azonban 1731-ben kelt levelében panaszkodik, hogy „...bár pénz nélkül Isten nevében” rakta ki a templomot faragott kövekkel, a még most is hátralevő 40 forintot nem akarják megfizetni.⁷²

Ezután készítette el a debreceni Szent Anna templom tervrajzát és vezette az építési munkálatokat (3–4. kép). Ezt a megbízatást valószínűleg Erdődy ajánlására kapta



4. Szent Anna templom és a rendház alaprajza, 1774. Debrecen.

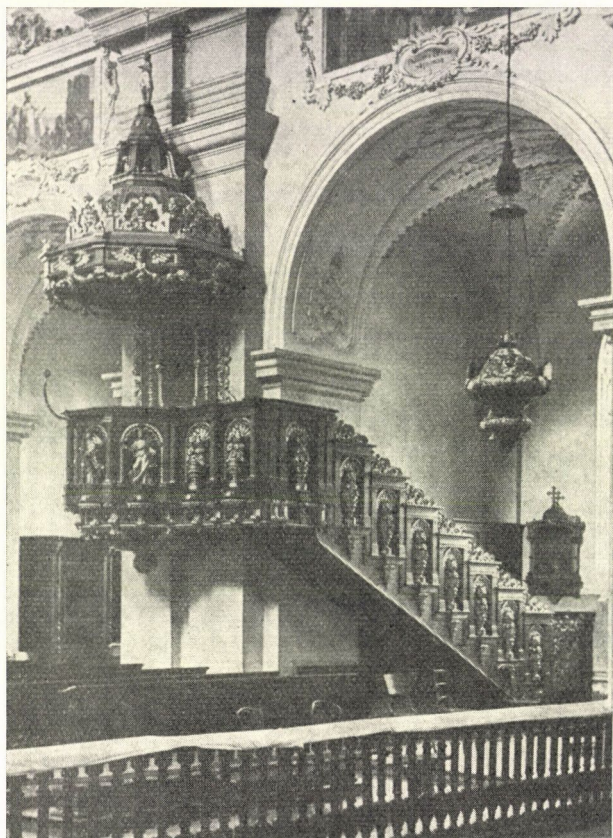
Carlone. Ugyanis a debreceni építkezéshez a piaristák fel akarták használni két (Pallag-pusztai és halápi) kat. templom rommaradványait. Ezek azonban már az egri egyházmegyéhez tartoztak és innen kértek a felhasználásra engedélyt. Kérelmükre kedvező választ kaptak 1720. szept. 25-én s ugyanezen időben fogadta meg Carlonét építőmesternek P. Szlopnyay Elek és hozatta el Egerből.⁷³ A templomot gr. Csáky Imre váradi, majd kalocsai püspök építtette 1721–1746 között a piaristák részére.

A templom hosszahajós, mindkét oldalán három-három kápolna helyezkedik el (5. kép). Előcsarnoka nincs, hanem közvetlenül a két pillér által tartott karzat alá lépünk be. A hajót három csehsüveg boltozat fedi. Ezeket kettős hevederek választják el egymástól, melyek közös, toszkán fejezettel díszített pilaszterekre futnak rá (6. kép). Az aránylag hosszú és a hajónál keskenyebb szentélyt hevederívből kialakított arcus triumfalis választja el a hajótól.

A két torony közé fogott jó arányokban épült homlokzat kissé előreszőkő, lábazatokon álló, erőteljes toszkán pilaszterekkel három tengelyesen osztott. Egyenes záródású kapuzata mindkét oldalán egy-egy korinthusi fejezetű oszlop helyezkedik el, golyvázott háromrészes párkánnyal összefogva. Felette táblán az építő Csáky püspökre vonatkozó felirat s címer van voluták közt, háromszögű timpanonnal lezárva. A főkapu mindkét olda-



5. Szent Anna templom, belső, Debrecen.



6. Szent Anna templom, falpillér, Debrecen.

lán jelenleg szintén egyenes záródású kapuzat van. Az emeleti részt osztó pilaszterek előtt szentek szobrai állanak, melyek a homlokzat fény-árnyék hatását, a mozgalmasságát fokozzák. A középső részben szépen faragott konzolokon ballusztos, benedictiók erkélye nyugszik. (Ez hazánk barokk templomépítészetében ritkaságszámba megy, hatása elvértve mutatkozik, így pl. a kalocsai székesegyháznál (1735–1754) a kapuzat oszlopai fölé épített erkélyszerűségben. Továbbá a szentendrei görögkeleti templomnál.) A timpanonnal lezárt egyenes-záródású ajtó egyszerű kőkeretelésű. Hasonló kiképzésű a két oldalsó ablak is. Az emeletet lezáró, golyvázott párkány félkörívesen meghajlik az erkély felett. A homlokzatot háromszögű oromzat zárja le, mely két oldalt enyhé hajlású ívvel kapcsolódik a toronyhoz. Közepében fülkében Szűz Mária szobra, a sarkokon pedig különböző szentek szobrai állanak. A pilaszterekkel díszített toronyok négyzetesek. Kutatásaink során a templom homlokzatát és alaprajzát ábrázoló tervrajzokra akadunk.⁷⁴ 1774. előtti a részben kész állapotról készült felvételi rajz, míg az alaprajz az eredetinek egyúttal a másolata is. Ugyanis mutatja az eredeti építési tervet és feltüntet rajta a már elkészült épületrészeket is. A teljesen felépült templom déli oldalára van a rendház tervezve. Ennek keleti, déli és nyugati épületszárnya a templommal négyzetes udvart zár körül. A rendház keleti oldalával közvetlenül a templomhoz kapcsolódva a szentély mögé épült. A rajz készültkor belőle még csak ez a rész készült el kétemeletes magasságban, öt-öt boltszakasszal és lépcsőházzal. A templomból a rendházba a déli torony alatti átjárón és a sekrestyén keresztül lehetett bejutni. Míg a templom homlokzata teljesen elkészült, két tornya félig kész állapotban, vakolatlan téglából csak a homlokzat magasságáig épült fel, és sátor tetővel van fedve. Elkészültéig, mint a rajz mutatja, a tetőzetlen álló, huszártornyocska helyettesítette. (Ezt a befejezetlen, torony nélküli állapotot mutatják még

a felzetükön Debrecen városképét díszül feltüntető rézmetszetes céhlevelek is a 18. század végén.)

Az 1904-ben részben lebontott rendház alapkövét 1724-ben tették le. A megmaradt legrégebbi szárnya a templom szentélyéhez támaszkodik, merőlegesen a hajó tengelyére, s a templomhoz a sekrestyén és oratóriumon át való bejárással kapcsolódik. A templom homlokzatát Waelder Gyula építész, műegyetemi tanár 1927-ben restaurálta, és sajnos az eredetitől eltérően megváltoztatta. A templom az utca színvonalánál magasabbra épült s eredetileg előtte csak a középső rész elé kiterjedő lépcsőzet volt. Ezt Waelder a homlokzat teljes szélességére építette ki. Egy kapuja volt középtűt s két oldalt félkörívi fülkék szobrokkal. Ezek helyén jobb és bal oldalt mellék-hajót nyitott s a két torony alsó ablakát képezte ki fülkévé, ide helyezve át a szobrokat. A szemöldökkapkányokat is átalakította. Ezen változtatásokkal némileg más karaktert adott a homlokzatnak.

Erdődy erősen támogatta a szerzetesrendeket, segítette őket letelepedésükben, templomuk, rendházuk megépítésében. Így Egerben: „... Patronum suum ac Maecenaten extollent Ordo SS. Trinitatis et FF. Misericordiae. Utrosque magna ejusdem fundavit religio et ditavit. His, et quos procurabat, aegris priusquam coenobium surgeret, de aula sua accomodat...” a trinitáriusokat és az irgalmasrendieket nagyon segítette, továbbá a jezsuiták is.⁷⁶ A jezsuiták 1713. júniusában 1600 forintos összegű szerződést kötöttek Helbling János budai és Schenck György József egri építőmesterekkel: „... den andern stock des obgesagten collegij oder die zweite contignation des angefangenen ersten mit der Stadtmauer parallel-ligenden tractus (die Salva venia communia mit Verstanden:) zwey klasten hoch und schier Virzig klasten lang nach laut des beyliegenden Grundriss auf unserr unkösten also werden aufbauen...”⁷⁶ hogy a rendházat részben egyemeletesre felépítik. A munkálatokat 1713–1715-ig végezték, az utóbbi év október haváig a teljes összeget megkapták. De az épületet nem készítették el ezen idő alatt, a helyiségek, a folyosók többsége nem volt beboltozva, ajtók, ablakok hiányoztak, amint ez a Carloneval 1717. januárjában kötött szerződésből kiderül. Vele a rendház további kiépítésére 2500 forintos contractust kötöttek, mely összeget részletekben kapott kézhez különböző években 1727-ig, amikor is valószínűleg befejezte az építést. A kőfaragó munkákat Steyer János végezte.⁷⁷ A rendházat a templom északi oldalához I. alakban építették a szentély mellé úgy, hogy a templommal U alakú alaprajzot alkotott. Így látszik ez még a múlt századi metszeteken is.⁷⁸ Emeletes, egyszerű, dísztelen épület, boltozatos folyosókkal, kőkeretes, egyenes záródású ablakokkal. Alpar Ignác a templom homlokzatához kapcsolódva s ez elé ugróan építette 1900–1902-ben a gimnázium épületét a rendház északi szárnyáig.

Az Irgalmas-rendiek rendházának alapkövét 1727. ápr. 20-án tette le Erdődy, aki a kolostor és kórház



7. Irgalmasok temploma és kórháza. Eger, Knézich u.

megépítésével ugyancsak Carlonét bízta meg⁷⁹ (7. kép). Az őrgalmasok az épületbe 1728-ban költöztek be. Ekkorra kész volt a gyógyszerári tractus az emelettel együtt. A nyugati szárny földszinti részén tíz ágyas betegszoba volt.⁸⁰ A kolostor és kórház közös épülete szilárd, boltozatos szerkezetével ma is teljes épségben áll, csak idővel kiépítették. Az épület eredeti alaprajza U alakú volt, két szárnya a minaret felé nyitott udvart szegélyezett. A déli szárny készült el előbb, míg az északi csak 1748-ban épült meg teljesen. A délin, a minaret felé néző oldalon volt a rendház bejárata. Ezen tractus homlokzatát — valószínűleg az eredeti tervrajznak megfelelően — 1753-ban felmagasították, és 1754-ben fejezték be teljesen a kiképzését. A rendházat megörökítő képeken a déli tractusnak három tengelyes, vázákkal díszített volutás oromzattal lezárt barokk templomszerűen kiképzett homlokzata van.⁸¹ Ezt fülkékben elhelyezett kőszobrok díszítették. Középpont Szent János, jobb oldalt Szent Mihály, balra Raffael arkangyal szobra állt, az oromcsúson pedig aranyozott vaskereszt díszlett. A bejáratot Erdődynek a címere díszítette.⁸² Az északi szárny homlokzata egyszerűbben volt kiképezve. Oromfalas homlokzata csúcsán kis huszártornyocska ült. Pyrker érsek ezen két épületszárny közé építtette (1842—1843) az új templomot. Ekkor a rendház régi bejáratát befalazták s az épületek külsejét az új templom stílusának megfelelő klasszicista motívumok alkalmazásával részben átalakították. A volt bejárat helyét ma is mutatja a helyette készített ablak feletti, igen szépen kifaragott címere Erdődynek. Carlonén kívül dolgozott az épületen még „lapicida Joannes Steyer (Stairer, Steuer) és lapidario Paulo Ottenholler.” A festési munkákat, így 1729-ben a gyógyszerterét is, Joannes Ignatius Stephanides pictor végezte, aki évi conventióra volt felvéve.⁸³ Az asztalosmunkákat részben rendi tag, Fr. Kálmán,⁸⁴ a lakatosmunkákat Schvanicer Krisztián és Hoffner Menyhért készítette.⁸⁵

A minorita rendiek a XVIII. sz. elején kérték III. Károlytól miskolci letelepedésük engedélyezését. A több évig elintézetlenül húzódott kérelmüket Erdődy igen erősen támogatta és érdekükben személyesen is eljárta a királynál, aki végre 1728-ban megadta az engedélyt a letelepedésre.

A miskolci minoriták templomának (1729—1743) (8. kép) és rendházának (1743—1773) tervezője és építője szintén Carlone volt. A rend 1748—1785. évi Protocoluma szerint Erdődy Gábor őt már akkor magával hozta Miskolcra, amikor (1729. ápr. 26.) a minoritáknak a város átadta az adományozott területet. Ezen terület felmérését Carlone végezte: „... Post hoc Spect. Dominus Commissarius Murarius Magistrum Dnum Carloni Agria in hunc finem adductum jussit, ut totam Periferiam circa circum orgiatim mensuraret, ubi cum orgia praefati Architecti Carlone Agria secum allata Oppidanis longior visa fuisset...” Valószínűleg ekkor már megállapították az új templom helyét s nagyságát, mert rövidesen szeptemberben hozzákezdtek az építéséhez. A tervrajzról is maga Erdődy gondoskodott: „... Accessit et Munificentia... Excell. Comitiss Gabrielis Ant. Erdődy Episcopi Agriensis, qui larga successive eleemosyna indigentiam nostram sublevarunt. Quorum ultimumque etiam delinationem Ecclesiae, ad eam formam, quae nunc existit, ipse curavit et praescripsit, uti etiam futuri conventus amplissimi...” Hogy kívül készítette el a tervrajzot, a Protocolum nem említi, de biztos, hogy Carloneval, hiszen mint fent említettük, már a terület átvételéhez is őt hozta magával Miskolcra, hogy itt megnézve a helyszínt, megbeszéljék a tervrajz elkészítését és az építkezést. Az építész nevét említi még a Protocolum a rendház építésével kapcsolatban 1743-ban is; „... Anno 1743 Mense julio... pro primo et novo Tractu septemtrionali post Sanctuarium ac eidem ad haerente prima jacit fundamente eaque supra terram in altitudine unius bonae orgiae erexit... Murariorum Magistro Agriensi Dno Carloni, Palliriis Andrea N. Agriensi et Ignatio Szolnokiansi.⁸⁶ Először a rendház északi szárnyát kezdték építeni 1743-ban a szentély mögött, ehhez hozzákapcsolódva. Ezt befejezve 1747-ben a déli tractus építéséhez



8. Minorita templom, Miskolc.

kezdték hozzá, de ezt már nem Carlone építtette meg de minden valószínűség szerint az ő tervei szerint végezték ennek építését is. A templom és rendház alaprajzi elrendezése teljesen megegyezik a debreceni volt piarista templom és rendházával. Mindkét templom az utca színvonalánál magasabbra épült, lépcsős feljáratral. Belépve itt is a három nyílásos karzat alá jutunk, melyet két toszkán fejezetű pilléren nyugvó boltívek tartanak. A hajó mindkét oldalához három-három kápolna csatlakozik. Mennyezetét szintén kettős hevederekkel osztott csehsüveg boltozatok fedik. A hajó oldalfalait díszítő két-két pilaszternek itt is egy, közös toszkán fejezete van. A szentélyt a hajótól elválasztó hevederívek egyike erősebben kiszögellik és arcus triumfalist alkot, mely utóbbiak jellemző sajátosságai közé tartoznak építészetének.

Az egyemeletes rendház az észak-déli irányban épült templom nyugati oldalán helyezkedik el. Az északi szárnya a szentély mögé, annak szélességében épült. Ezt és a déli tractust folyosó köti össze, mely a rendház keleti szárnyaként a templom nyugati kápolnasora mellett húzódik végig. A déli épülethez kapcsolódik a nyugati épületszárny. Az így három oldalról közrefogott udvar északi oldalon beépítetlenül maradt.

Az impozáns megjelenésű templom homlokzata két tornyos. Az utca szintvonalánál magasabbra épült. Bejárata előtt három ágra oszló, hajlított korlátú lépcsőzet helyezkedik el. Homlokzatát magas lábazatból kiinduló pilaszterek három részre osztják. Az alsó szakasz pilaszterei szépen faragott toszkán, az emeletiek pedig jón fejezetűek.

A középső tengelyben egyenes záródású, kőkeretes kapuzat helyezkedik el. Felette szimbolikus értelmű lapos dombornyi, két oldalán fülkében Szent Klára és Szent Erzsébet mozgalmas beállítású szobra látható. Az emelet középpontját zárókövel és hajlított szemöldökpárkánnyal díszített nagy ablak foglalja el. Két oldalt a ferences



9. Rk. temploma, Füzesabony.

templomokra jellemző Szent Ferenc és Szent Antal szobrok vannak fülkékben. A szobrokat egri szobrász készítette és 1779-ben helyezték el a templom homlokzatán. Törtvonalú, volutás, oromzat zárja le a homlokzatot, rajta fülkében puttófejes felhőgomolyagon álló, kontrasztos beállítású Sz. Mária szobor. Ez barokkosabb, mozgalmasabb, mint a többiek, valószínűleg pár évtizeddel előbb készült, mint azok.

Két oldalt volután adoráló angyal, a széleken vázák. Igen érdekes a tetőzet lezárási megoldása a homlokzat felé. Az oromzat mögött fal húzódik végig mindkét oldalon egy-egy kis ablakkal s takarja el a magas tetőzetet, s egyúttal háttért szolgáltatva emeli ki az oromzatot.

A torony szervesen kapcsolódik a homlokzathoz. Négy szakaszra tagolódik. Alsó két szakasza dór, illetve jón pilaszterrel keretelt, egyszerű egyeneszáródású, illetve félköríves ablakokkal áttörve. Toronysisakja 1843-ban legett s 1844–45-ben állították helyre. A templom homlokzata nem egyszínű, hanem a díszítő tagok különböző színezése által is erőteljes, mozgalmas hatásra törekszik. Meg kell jegyezni, hogy a miskolci templom régi (lebontott) főoltáráról fennmaradt leírás szerinti megoldású Szűz Mária mennybemenetele, illetőleg megkoronázását ábrázoló főoltárkép van az osztrák schlierbachi cisztercita templomban. A képet Franz Werner Tamm német festő készítette 1700 körül. A miskolci oltár második szakaszának ovális képe megmaradt, melyen Jézus a kép bal oldalán ülve, kevés változtatással a fentitől van kialakítva. Megjegyzem, hogy a schlierbachi templomot Pietro Francesco Carlone 1679–85 építette. Itt tevékenkedett fia Giambattista, aki a falképeket készítette testvérével Bartolomeo stukkateurel. Feltételezem, hogy a miskolci templomot építő Carlonénk szoros családi kapcsolatban állt a fentiekkel, s

ismerte jól a templomot. A schlierbachi templom nyolc oltárát 1726-ban szentelték fel. Valószínűleg ő hívta fel a főoltárra a figyelmet s ennek alapján készítették el a miskolci templom részére.⁸⁷

A miskolci minorita templom homlokzatilag a bécsi (volt jezsuita) egyetemi templomhoz (1627) kapcsolódik, továbbá az ezzel egyidőben épült nagyszombati egyetemi (1628–37) templomhoz.⁸⁸ A debreceni és miskolci templomok mellé épített rendház alaprajzi elrendezése Carlo Martino Carlone által épített lorettomi szervita templom és rendház együttes alaprajzi megoldásával azonos.⁸⁹ Az egri püspökség nagy kiterjedésű volt Erdődy idejében. Ebből alakították ki 1804-ben a kassai és szatmári püspökséget. Erdődy sokat törődött egyházmegyéjével. Mikor működését megkezdte, körülbelül csak hetven plébániával rendelkezett, ezek számát élete folyamán jóval kettőszáz fölé emelte. A nagyobb városokon (Eger, Miskolc) kívül igen sok helyen állíttatott helyre vagy építtetett új templomot. Így „... Sacras aedes, quas aliis atque aliis locis non modicis impensis reparavit, ablataque plurium saeculorum vetustate magnificentiores reddidit, novas a solo excitavit in Abány (Füzesabony), Maklár, Kerecsendi, Dómiéni (Demjén), Sarud, Kápolna.”⁹⁰

Demjénen a páduai szent Antal tiszteletére szentelt templomon végzett munkákról Carlonenak 1730–1732. évekből maradtak fenn számadásai az érseki levéltárban. Ugyanekkor a tetőfedési munkákat Jentsch (Jenes) Márton ácsmester, lakatos munkákat Hoffner Menyhért végezte.⁹¹ Ezt a templomot valószínűleg Esterházy lebontatta s Fellner Jakabbal építtette a jelenlegit, mert a középtől egytoronyos egyszerű templom homlokzata vonakázott díszítésével, alaprajzi elrendezésével s a belső kiképzésével ennek stílusára vall.

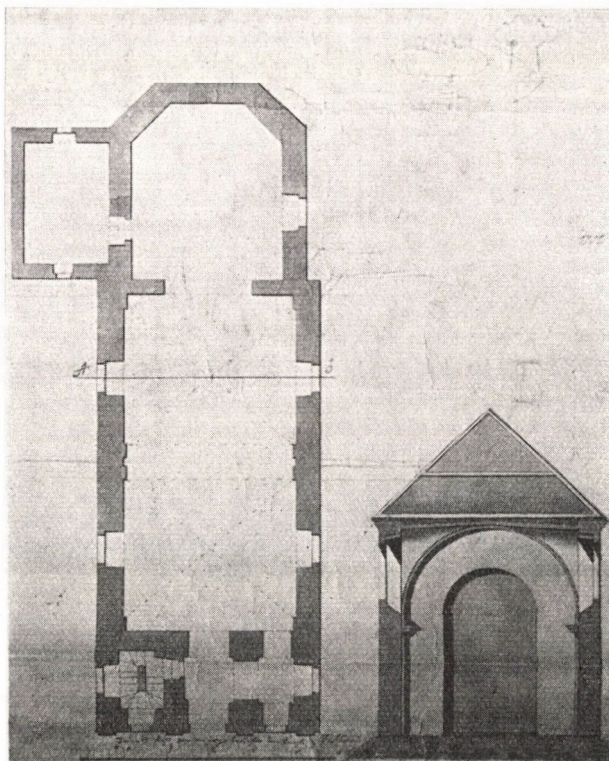
Ugyancsak ezen időből való számadásait találjuk meg Carlonénak a *füzesabonyi* templomon végzett munkálatairól (9–10. kép). Ennek alapjait 1726-ban⁹² tették le



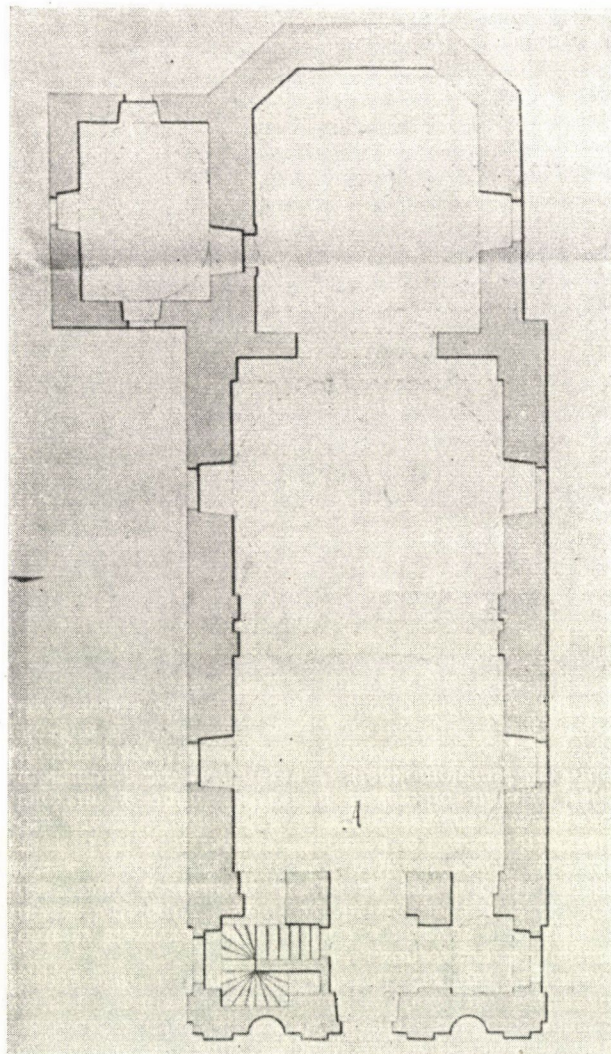
10. Rk. templom kapuja, Füzesabony.

s a kapu feletti felirata: „GLORIAE OMNI POTENTIS DEI EIUSQUE INCARNATI FILII/ PRAECURSORIS SANCTI JOANNIS BAPTISTAE HONORI, / HANC ECCLESIAM FUNDITUS EXSTRUXIT ET CONSECRAVIT / GABRIEL ANTONIUS E COMITIBUS ERDŐDY EPPUS AGRIENSIS, / ANNO SALUTIS MDCCXXXV.” szerint 1735-ben szentelték fel. Középett egytornyos homlokzatát pilaszterek három részre osztják. Egyenes záródású, kőkeretes kapuzata felett a fenti felirat olvasható. A kapuzatot lezáró, golyvázott szemöldökpárkány felett két sas által közrefogott Erdődy címer díszlik, felső részén vázakkal díszített hajlított párkány. Egy-egy, kőkeretes, egyenes záródású, könyöklőpárkányos ablak helyezkedik el mindhárom tengely emeleti részében. A kapu két oldalán pedig egy-egy fektetett, füleskeretelésű ablak van. A magas, egyszerű, jóarányú homlokzatot erőteljes, golyvázott párkány zárja le. Magas lábazattal díszített oromzat fogja közre tornyát, melynek alsó részén falszalaggal és zárókővel díszített fülkében Keresztelő Szent János szobra áll. Ezt 1735-ben készítették és helyezték el.⁹³ Az oromzaton palmettával díszített vázák állanak. Az óraíves párkány felett kis házikos, hagymasisakos toronysisak emelkedik.

A főhajóhoz két oldalt egy-egy mellékhajót építettek 1811-ben,⁹⁴ melyeket a homlokzat két oldalához épített, klasszicizáló vázával díszített, egyszerű, hajlítottívvű fal takar egy-egy bejáratral. Ezek a falszárnyak nem kap-



12. Régi templom terve, alaprajz, Füzesabony.



11. Régi (Carlone-féle) templom alaprajza, Füzesabony.

csolódnak szervesen a főhomlokzathoz, annak arányait elrontják, nehézkessé teszik. A két szakaszos, keresztboltozású főhajó belsőtere ugyancsak közös vállkővel összefogott kettős pilaszterekre futó hevederekkel van szétválasztva. Gádorfalában rézsűs, kis nyílású félköríves ablakok vannak vágva. Itt is közvetlenül a hármass félkörívnnyílású karzat alá lépünk be, mely eléggé keskeny s fent is fallal van a hajótól elválasztva, melyhez három félköríves nyílással kapcsolódik. Szentélye a nyolcszög három oldalával zárul, mely mögött a mellékhajókkal egyidőben épült sekrestye helyezkedik el. A hevederív-szerű diadalív mellett itt is egy hevederív van még, hasonlóképp a kórus fala előtt. Szentélyét keresztboltozat és egy negyedgömbboltozat fedi. A mellékhajók négy cseh-süvegboltozatos szakaszra vannak osztva a szentélynek, a hajó két szakaszának és az orgonakarzatnak megfelelően. E boltszakaszokat szintén kettős hevederek választják szét. A mellékhajók a főhajóhoz alacsony, félköríves nyílásokkal kapcsolódnak.

Az eredeti, aránylag keskeny templom (11—12. kép) időközben szűknek bizonyult a hívek befogadására, ezért már Esterházy püspök idejében felmerült kibővítési vagy átépítési terveze. Ráakadtunk *Franz József* egri építőmesternek több tervrajzára⁹⁵ (13—14. kép). Ő lett Grosszmann építőmester utóda Esterházynál, tervezte és vezette a püspökség különböző építési munkálatait.⁹⁶ De már Fellner Jakab életében dolgozott a püspöknek. Először 1772-ben találkozunk nevével. Tervrajzain a füzesabonyi templom eredeti alaprajza, a tervezett új templom homlokzata, alaprajza s keresztmetszete látható. Az új templom kb. 1600—2000 ember befogadására lett tervezve. A klasszicizáló homlokzat sávózott, magas talapzaton álló toszkán pilaszterekkel van díszítve és három részre osztva. Párkánya triglifekkel díszített és efelett a középső részt félköríves oromzat hangsúlyozza ki. Az oromfal közé fogott torony két szakaszos. Két rajzon Esterházy Károly 1796. január 14-i jóváhagyása van. A püspök halála azonban megakadályozta a terv kivitelezését.



13. Rk. templom homlokzati terve Franz Józseftől, Füzesabony.

A templom kibővítésének szükségessége azonban továbbra is fennállott. A fentemlített terveket felküldték 1802-ben a kir. kamarának jóváhagyás céljából. A sok huzavona után végül 1811-ben hozzákezdtek az építkezéshez. De nem Franz tervei szerint, hanem a kutatásaink során megtalált tervrajzok alapján megállapíthattuk, hogy az átalakítást Zwenger József kőművesmester végezte⁹⁷ (15—16—17. kép). A régi templom két szakaszos hajójához hosszú, a nyolcszög három oldalával lezárt szentély csatlakozott, evangéliumi oldalán állt a sekrestye. Zwenger a sekrestyét igénybe véve a hajó mindkét oldalához és a szentély teljes hosszában egy-egy mellékhajót épített, s a fent leírt módon alakította ki és kapcsolta a hajóhoz ezeket. A szentély oldalfalait is áttörte a mellékhajók felé. A sekrestyét a szentély mögé építette a főoltár melletti bejárással.

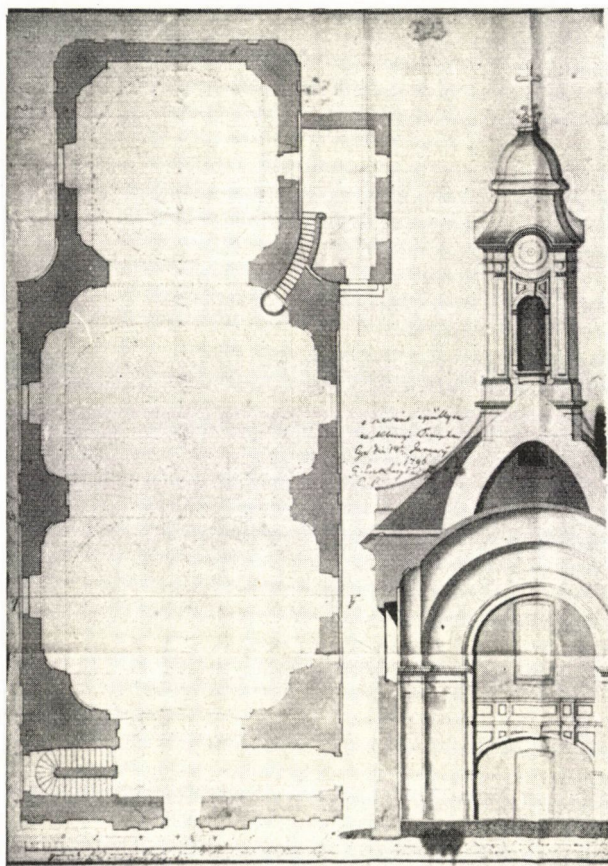
Különböző klasszicizáló homlokzatokat is tervezett, hogy a mellékhajókat lehetőleg szervesen kapcsolhassa külsőleg is a főhomlokzathoz. Ezek közül egyik sem került kivitelezésre, hanem megmaradt az eredeti barokk homlokzat s ehhez — mint már fent említettem — hullámvonallal lezárva kapcsolódik a mellékhajók dísztelen homlokzata.

A templom ekkor részben új felszerelést is kapott. A főoltárt, melynek Szentháromságot ábrázoló képét egy-egy, fent félkörívvel összefogott korinthoszi oszlop fogja közre s predellája az Utolsó vacsorát és Izsák feláldozását ábrázoló bronz domborművekkel van díszítve, Anczenhofer Ignác egri szobrász 1818. évi terve szerint készítették.⁹⁸

Nepomuki Szent János tiszteletére Kerecsenden faragott kőből épített templomon végzett munkálatairól Carlonénak 1732—1733-ból maradtak fenn számadásai.⁹⁹ Ezt a templomot Esterházy lebontatta s 1772-ben Franz Józseffel új templomot építtetett,¹⁰⁰ mely 1944-ben elpusztult.

A Szentháromság tiszteletére szentelt maklári templomon végzett építési munkákról 1733-ból maradtak fenn Carlonénak számadásai.¹⁰¹ A feljegyzés szerint Erdődy a kálvinistáktól vette vissza ezt a templomot és „ab ipsis pene fundamentis restauravit, sanctuario et nova turi adauxit” — teljesen újjáépítette, szentélyt és tornyot emeltetett — továbbá négy haranggal, orgonával és egyéb értékes felszereléssel látta el. De ezt a templomot is lebontatta Esterházy és helyette 1790—1795 között másikat építtetett Franz József tervei szerint.¹⁰² Makláron két püspöki malom is volt a XVIII. században. Az egyik malmon is dolgozott 1713-ban Carloné.¹⁰³

A *sarudi* templomot is a kálvinistáktól vette vissza Erdődy. Az elhagyatott, rossz állapotban levő templomot újjáépíttette és felszereléséről „altaribus tribus,

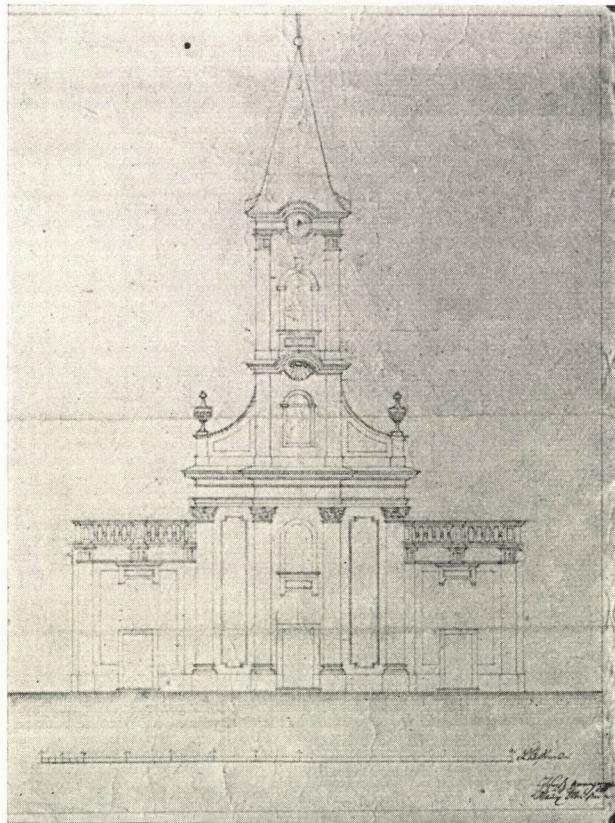


14. Rk. templom tervezete Franz Józseftől, Füzesabony.

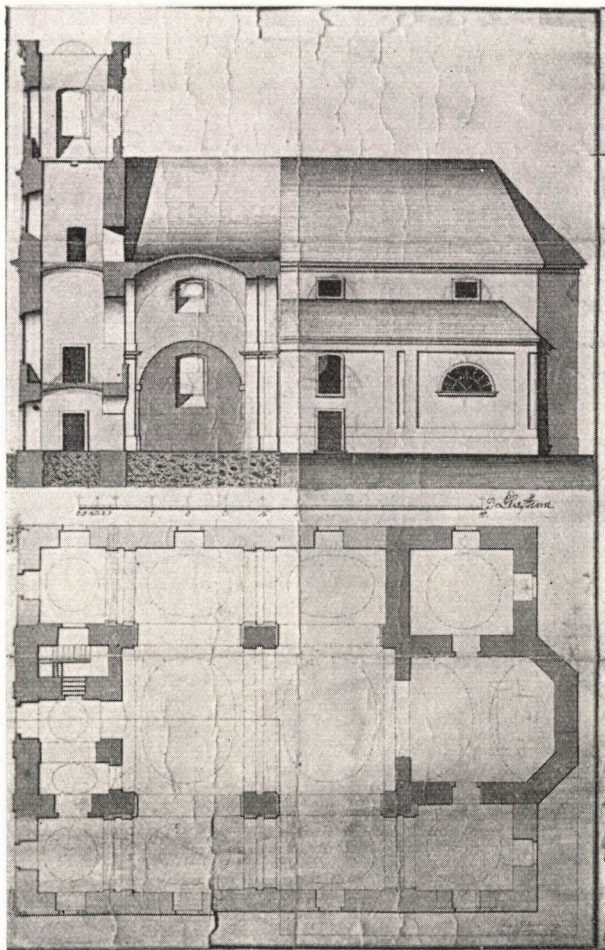
pulchro organo et Cathedre affabre" (három oltárról, szép orgonáról és festett szószékről) gondoskodott. A homlokzatára „Sacro Sanctae et Individus Trinitati,/ Sit Sempiterna Laus, Honor, Virtus et Gloria,/ Cui Hanc Ecclesiam Eredit, Dicavit, Consecravit / Gabriel Antonius e Comitibus Erdődy de Monyorókerék / Eppus Agrien. Anno Salutis MDCCXLIV." írták fel.¹⁰⁴ Az ácsmunkákat Jencs Márton végezte 1744-ben. A számadások közt szerepel 1743-ban Singer Mihály egri szobrász, 1744-ben Karr (?) szobrász, 1736-ban Bolstein János Kristóf arany- és ezüstműves. A templom tornya 1788-ban ledűléssel fenyegetett. Esterházy lebontatta a templomot és Franz József terve szerint kezdett építtetni 1795-ben,¹⁰⁵ de a halál megakadályozta ennek befejezésében. (A kir. kamara fejeztette be s fizette ki az építés költségeit 1801-ben¹⁰⁶ 18—19. kép.)

A tiszapüspöki templomot és parochiát 1732-ben állíttatta helyre Carloneval Erdődy.¹⁰⁷ Esterházy ezt is lebontatta és 1775-ben újat építtetett.

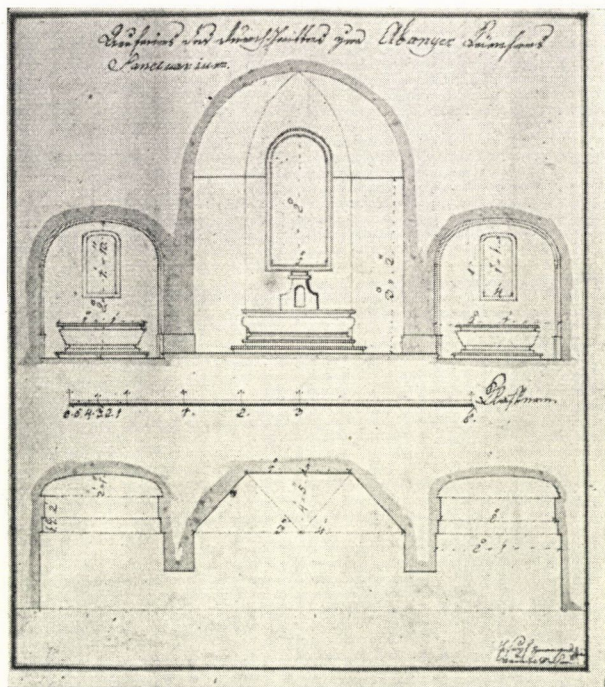
A pusztaszikszói (Füzesabony mellett) püspöki birtokon Carlone 1733—1735. években „aedificatum est Alodium Dnle" urasági gazdasági épületet építtet. Ez „satis amplum, ad formam quadrangularem" — eléggé tágas, négyszögletes alaprajzú épület volt. Valószínűleg gyakrabban látogatott el ide Erdődy, mert az épületben „in fine Orientem versus unum cubicellum Dnale, in quo Sacra Missae sacrificia celebratur" — kis kápolna volt. Ezenkívül az épületben több szoba s a gazdasághoz szükséges (gyümölcsaszaló, vajköpülő, tejtároló stb.) helyiségek voltak. Az épületből ma már nem maradt fenn semmi, csak a régi leírás emlékezik meg róla.¹⁰⁸ Ugyancsak 1732—1733-ban építette Carlone a pusztahidvégi (Sarud mellett) uradalom épületét.¹⁰⁹ A leírás szerint ez „unum amplum Alodium cujus fundamenta ex Lapide Parietes Tegulis crudis extrinsece nihil ominus calce Solide incrustatis, per pie defunctum Gabr. Ant. Erdődy unt ex aedificati..."



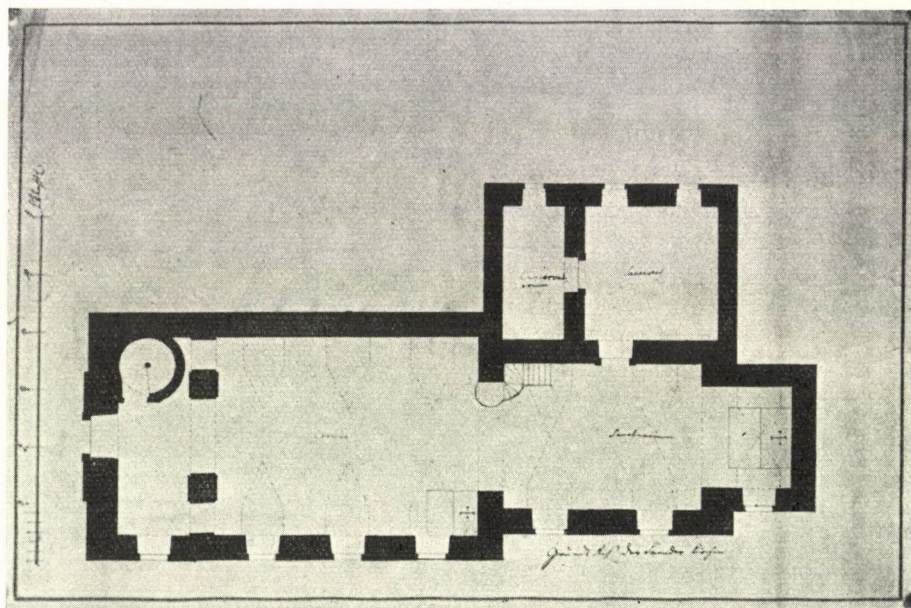
15. Rk. templom terve Zwenger Józseftől, Füzesabony.



16. Rk. templom átalakítási terve Zwenger Józseftől, Füzesabony.



17. Rk. templom terve Zwenger Józseftől, Füzesabony.



18. Rk. templom alaprajza, Sarud.

Besenyszenen is volt püspöki birtok kisebb urasági épülettel, melynek helyreállításán 1732-ben dolgozott Carlone.¹¹⁰

De malmokat is építtetett Erdődy. Gyöngyös-Solymoson több püspöki malom volt, ezeket Úr-Malma, Laposs Malom, Határ Malom nevezték. Továbbá „Új-Malom”, melyet Erdődy „ab ipsis fundamentis... ex Lapide exstructum”. Ugyancsak ő építtette az ún. Poshát malmot és fából a Dióss malmot.¹¹¹

Gyöngyöspüspökin (1923-ban Gyöngyöshöz csatolták) is volt kisebb „Domus Curialis ex lapidibus”, továbbá öt (Haskó, Ördög, Falu, Kő-, és Méhes-) malom, melyek közül a Haskó malmot Erdődy építtette. Ugyancsak ő építtette Kápolnán a Felső malmot és serfőzdét is.¹¹² Az építkezésekhez az anyagot is (cserép, kő, tégl, mész stb.) szintén Erdődy adta. A püspökségnek saját kőbánya, tégláégetője is volt. Egy adat felvilágosítást ad a tégláégető conventiójáról: „... ezrével fizettem neki két (2) Rhenens forintot, amidőn be gyűjtotta a kemenecét az egész kemenecétül Borra néki egy forintja járt. Úgy amidőn kihordatta is, azon kívül a ki hordáskor egy kila Búzája is”.¹¹³ Carlone munkáihoz kell sorolnunk az eddig ismert munkáihoz stílusbelileg kapcsolódó *felnevelési* templomot (20. kép). Szent Rozália tiszteletére kezdte Erdődy építtetni: „... se Dei Opt. Max. honoribus aedem sacrum in vicino vico Fel-Német consecraturum: deinde operem dedit, ut adessent, qui contagione laborantes extremis mysteriis procurarent et ad iter aeternitatis praemunirent...”,¹¹⁴ de időközben mielőtt befejezték volna a templomot, 1744-ben meghalt. A templomekkorra már majdnem kész volt. Az ezen időből származó leírás szerint: „... cujus colaterales muri jam ad perfectum deducti sunt Statum” — falai álltak — „et recenter jam etiam Tecto ex Imbricibus provisi, ad cujus operis finalem consumationem requirerentur adhuc plus minus Bis Mille floreni” — tetőzete elkészült s végleges befejezéséhez a számítások szerint körülbelül kétezer forintba volt még szükség.¹¹⁵ A templomot Erdődy utóda, Barkóczy Ferenc püspök fejeztette be.

Homlokzata pilaszterekkel három részre tagolt. Kissé kiemelkedő középső részében, az egyszerűen kiképzett, zárókövel, volutás párkánnyal díszített kapu felett kartuson felirat: „DUCES QUOQUE EIUS / SPONTE QUOD VOVERANT / OBŰLERUNT. / 2: Paral: 35. V. 7.” Középett félköríves, kökeretes, zárókövel díszített nagy ablak. Két oldalán fülkék Szent Sebestyén és Szent

Rókus szobraival. A magasbatörő homlokzatot erőteljesen kiugró, tört s a középrész felett hajlított ívű, golyvázott párkán y zárja le. Az ív alatt Erdődy és Barkóczy kettős címerének domborműve van. Középett elhelyezkedő kétszakaszos tornyát volutás oromzat fogja közre, melyet rokokó stíli vázák díszítenek. A félköríves ablakkal áttört, s óraíves párkánnyal lezárt tornyot újonnan készült hegyes sisak fedi. A három keskeny szakaszból álló hajót toszkán fejezetes pilaszterre ráfutó egy hevederívvél választott csehsüveg boltozatok fedik. A karzat kialakítása teljesen megegyezik a füzesabonyival. Szintén három félköríves nyílással kapcsolódik fent-lent a hajóhoz, külön szakaszt alkotva. Egyedül ennél a templomnál kis bejárati szakaszt is találunk.

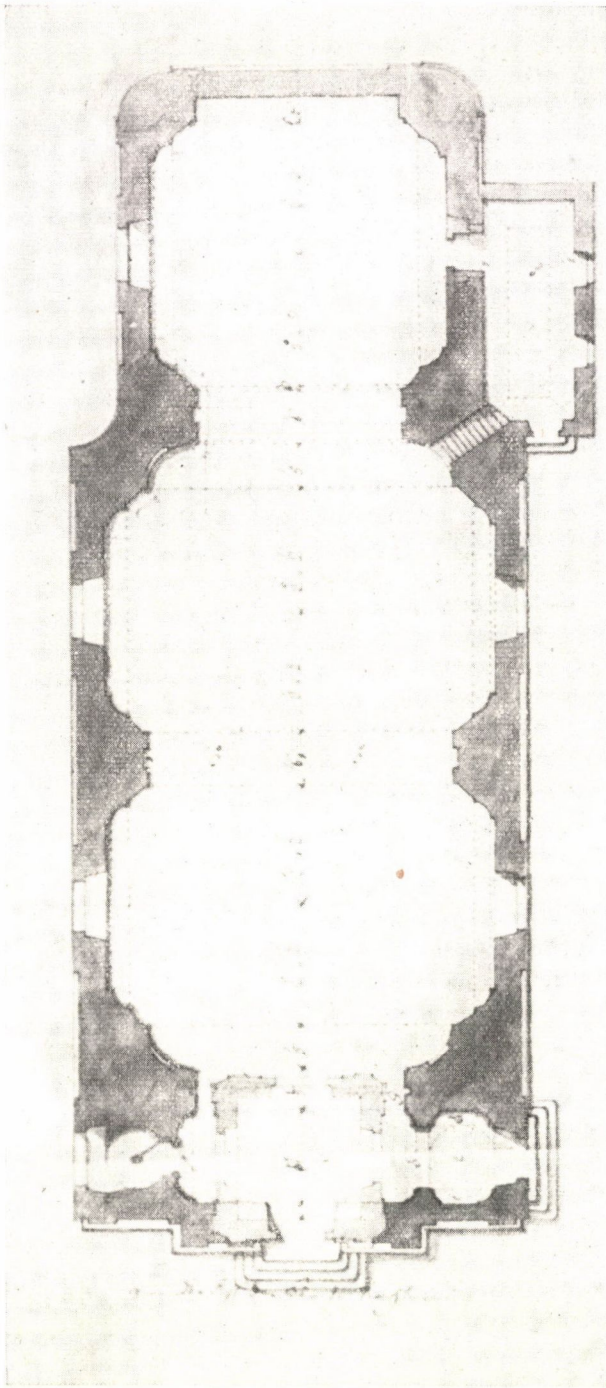
A templom a községből kiemelkedő dombon épült, széles lépcsőzet vezet fel hozzá, mely elrendezés még szebbé teszi megjelenését.

Eger közelében fekszik *Egerszalók* község. Középpontjában domb emelkedik s ekörül épültek a házak, a magaslaton pedig áll a templom (21—22. kép). Stílusbeli sajátosságok megegyezése folytán ugyancsak Carlone alkotásának kell tulajdonítanunk.

A templomot 1738-ban építette kőből (a boltozatát téglából) az egri főkáptalan a saját költségén.¹¹⁶ Az olasz templomokéhoz hasonlatos homlokzata szintén három részre osztott. Középső részét egyszerű, zárókövel díszített kapuzat töri át. Felette szegmentíves ablak üres szoborfülkék között. A homlokzatot három részre osztott oromzat zárja le, torony nincs.

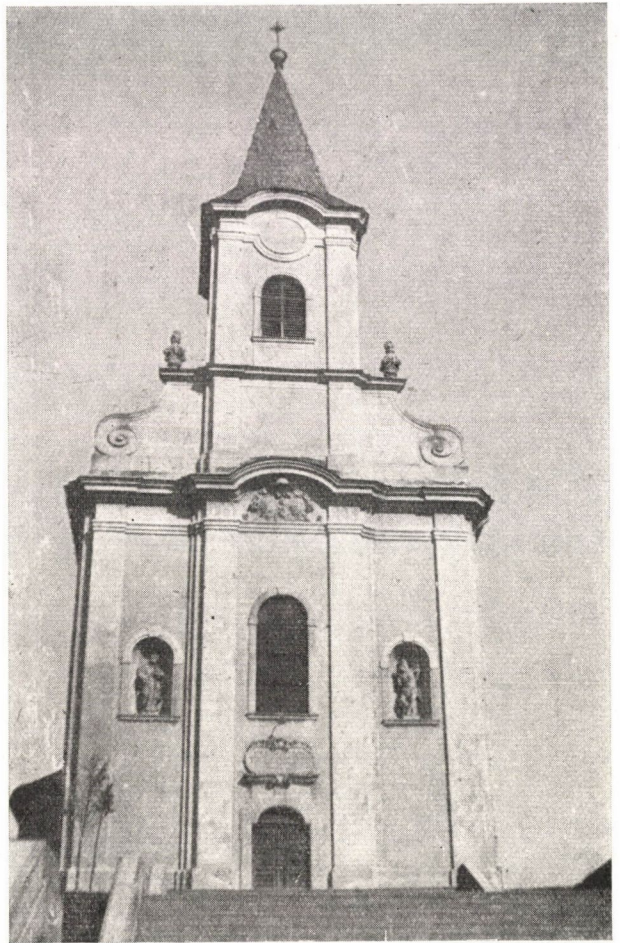
Kétszakaszos, pilaszterekkel díszített oldalhomlokzatát lóherelevélszerűen kiképzett ablakok törik át. Az egyenes záródású szentély közelében egyenes záródású, kökeretes, vázakkal és Mária monogrammal díszített befalazott kapuzat látható. (Hasonló a füzesabonyi templom kapuzatához.)

Belseje is egyezik a Carlone által tervezett templomok kiképzésével. Szentélye függő kupolaboltozattal fedett. Hajója két szakaszos, csehsüveg boltozású, melyeket közös toszkán fejezettel összefogott, kettős pilaszterre ráfutó két hevederív választ el itt is. Előcsarnoka nincs. Lent három nyílásos, beépített karzata, erőteljes toszkán pilléreken nyugszik (mint a miskolci, debreceni templomoknál). A harangtornyot a templomtól keletre, 67 méterre építették fel. Szabályos templomtorny, mely teljesen megegyező kiképzésű a miskolci minorita templom toronytestének két alsó szakaszával.



19. Rk. templom átalakítási terve Franz Józseftől, Sarud.

Félköríves kapuzatát hajlítottívú párkány díszíti. Jelenleg hegyes sisak fedi a tornyot, de eredetileg „nyakas, körte alakú, hegyes piramisban végződő zsindeletetű toronykalap” fedte.¹¹⁷ A torony alsó része kápolnát foglal magában, hátsó oldalához külön lépcsőház épült. A tornyot állítólag 1725-ben kezdték építeni kápolnának s csak 1750–1760 közt építették fel felső szakaszát. Ez nem valószínű. Alsó része oly keskeny, hogy istentisztelet tartására nem építhették, hanem esetleg kényszerűségből, a templom felépültéig használták erre a célra. Sokkal valószínűbb, hogy a templommal körülbelül egyidőben, vagy közvetlenül utána kezdték építeni, mikor akár



20. Rk. templom, Felnémet.

statikai, akár egyéb ok miatt nem helyezhették el a templom homlokzatán. Ezen pedig ideiglenes fatornyot építettek, melyet a torony elkészültekor leromboltak. Ugyancsak meg kell említenünk az itteni plébániaépületet, melyet valószínűleg szintén Carlone tervei szerint építettek. Ugyanis „1741-ben állított a nemes káptalan, mint földesúr, parochiát.”¹¹⁸ Az egyszerű épület udvari frontján mellvédés tornác helyezkedik el, félköríves



21. Rk. templom és harangtorony, Egerszalók.



22. Harangtorony, Egerszalók.

nyílásait toszkán fejezetes pillérek választják el, a folyósót hevederekkel választott csehsüveg boltozatok fedik.

Habár írásbeli adatom nincs rá, de a hiteles templomaiban levő építészeti részletekkel megegyezők alapján ugyancsak Carlone alkotásai közé kell sorolnom a *szolnoki* ferencrendi templomot is (23. kép). Ezt több részletben építették. Bereczky Ignác sőtiszt 1717-ben a ferencesek részére kápolnát építtetett oly módon, hogy ahhoz hajót lehessen később építeni. Ennek alapkövét 1736. jún. 6-án tették le s többszöri megszakítással 1742-ben hozták tető alá, majd 1745-ben fejezték be, amikor a főhomlokzatot is felépítették.¹¹⁹ A főkaput végleg 1754-ben készítették el, s ugyanezen évben tették le az új szentély alapkövét is.

A templom homlokzata az egerszalóki templom homlokzatához kapcsolódik, ennek tulajdonképpen díszesebb kivitelezése. Toszkán fejezetű pilaszterek osztják három részre, két oldalt azonban két-két pilaszter van közös fejezettel. A háromrészes, golyvázott párkány felett díszesen kiképzett oromzat szoborfülkével, közepén timpanonnal. Az egyszerű keretelésű, félköríves kapuzat párkányán szoborcsoportozat. Középett nagy ablak két keskenyebb között. E templomok homlokzatát az osztrák Steyr-i volt domonkos templomra (1642–1646) vezethetjük vissza.¹²⁰ A templom hajója négy boltszakaszos. Ezeket kettős hevederívekkel választott csehsüveg boltozatok fedik, melyeket külső bordákkal (valószínűleg később) álkeresztboltozatoknak készítettek. Az oldalfalakat itt is két-két pilaszter tagolja, melyeket közösen összefogott toszkán fejezet díszít, felettük háromrészes golyvázott párkány van. A hajó két oldalán három-három kápolna helyezkedik el. A karzat szintén két erőteljes toszkán pilaszteren áll, lent három félköríves

nyílással kapcsolódva a hajóhoz. (Éppúgy, mint a miskolci, a debreceni templomoknál.)

Az egri *cisztercita* (volt jezsuita) templomot is részben Carlone alkotásai közé kell sorolnunk (24. kép). Ezt a templomot Tausch Kristóf innsbrucki születésű jezsuita szerzetes építész tervei szerint kezdték építeni.¹²¹ Alapkövét 1700. júl. 31-én tette le Telekessy püspök. Építése a Rákóczi szabadságharca miatt félbeszakadt. 1731-ben folytatták Erdődy, a káptalan és a város anyagi támogatásával. 1739-ben elkészült a karzat és a két torony, 1743-ban pedig a főhomlokzat az előcsarnokkal együtt.¹²²

A belső kiképzése teljesen idegen Carlonétól, kivéve a karzatot. Ez szintén három nyílásos, az általa alkalmazott, itt eléggé egyszerűen kiképzett toszkán pilléreken nyugszik. Mellvédje is lizénákkal három részre tagolt, kissé előre ugró középrésszel.

A homlokzat a Carlone által tervezett templomhomlokzatok közé tartozik. Valószínűleg Tausch terveit dolgozta át s annak merevségét, szigorát enyhítette, megtartva annak stílusbeli jellegzetességeit, a díszítésnél. Ugyanis a Tausch által tervezett trencsényi piarista (volt jezsuita) templom homlokzati beosztásával tart részben rokonságot. Ennél a két toronytest közti rész nincs lizénákkal részekre tagolva. Ugyanígy tagolatlan a homlokzat az egri templomnál is. De az emeleti rész nagy ablakánál, mintegy keretül alkalmazott pilaszterekkel osztja a homlokzatot három részre. Továbbá megtartja a trencsényi templom szoborfülke keretein alkalmazott szögmotívum díszítést is. A homlokzat konstrukciója, ritmusa, az erős választópárkányok, a pilaszterfejezetek kialakítása stb. Carlone kezére vallanak. Annál is inkább feltételezhetjük a templom építésénél a közreműködését, mert mint ismeretes a rendházat is ő építette.

A kalocsai székesegyház építésének kérdésével eddig több tanulmány foglalkozott¹²³ (25. kép). Az utóbbi időben megjelent munkák Révhegyi Elemér mélyreható művének megállapítását elfogadva a templom tervezését Mayerhoffer Andrásnak tulajdonítják, s mintaképét Johann Michael Prunner által tervezett Spital am Phyrn-i apátsági templom (1714–1736) homlokzatában találják meg.¹²⁴ Hasonlóképp Mayerhoffernek tulajdonítja Moyzer Miklós is a templomot, holott maga is megállapítja, hogy a templom és Mayerhoffer ismert épületeinek kialakítása közt semmiféle kapcsolat, hasonlat nem állapítható meg.

A kalocsai érseki egyházmegye a török uralom alatt elpusztult, ami megmaradt azt a felszabadító háborúk és a kuruc–labanc csapatok semmisítették meg. Csáky Imre gróf 1710-ben lett az egyházmegye érseke. Ő volt az első, aki a török uralom után hosszabb idejű tartózkodásra rendezkedett be Kalocsán. Mikor a városban megjelent, a rombadőlt templomon, az omladozó érseki kastélyon kívül alig száz viskót talált, s körülötte csak sár és víz volt. A város, az érseki székhely helyreállítására törekedett, ami nehéz anyagi körülményei miatt csak lassan haladt. Ezért a templomot 1714-ben csak restauráltatta.¹²⁵ Az uradalmi levéltár feljegyzése szerint 1728-ban elkészíttette a felépítendő székesegyház tervrajzát, de a tervező neve nincs megemlítve.¹²⁶ Lebontatta a romokban álló templomot, a falakból és a templom anyagából csupán azt hagyva meg, melyet az új székesegyház felépítésénél felhasználhatónak tartottak. Ezek után hozzáfogott a templom építtetéséhez. XII. Kelemen pápa a káptalant megerősítő bullájában 1735-ben megemlíti, hogy Csáky tette le a székesegyház alapjait.¹²⁷ A felépítésben 1732-ben bekövetkezett halála akadályozta meg.

S most felvetődik a kérdés ki volt Csáky Imre építész? Építkezéseivel kapcsolatosan eddig két építész neve lett ismeretes: a Pozsony megyei Magyarbéli kastélyt (1726) Martinelli Ádám tervei szerint és irányítása mellett építették fel.¹²⁸ A másik építész Carlone, aki a Tiszántúli első barokk templomát, a piaristák debreceni Szent Anna templomát (1721–1746) tervezte és építette. Ha stíluskritikailag vizsgáljuk a kérdést, akkor láthatjuk, hogy a kalocsai templom igen közel áll a debrecenihez. A tervezésnél Carlonénak számolnia kellett az aránylag keskeny középkori alapfal maradványokkal s feladatát mesterien oldotta meg. Összehasonlítva a két templomot:



23. Ferences templom, Szolnok.



24. Cisztercita templom, Eger.

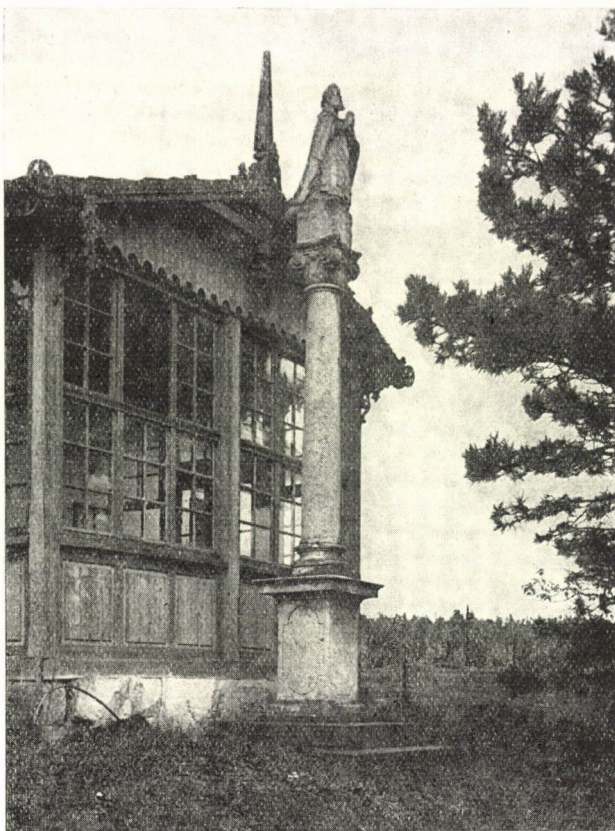


25. Székesegyház, Kalocsa.

a debreceni templom homlokzatának közép része három-
tengelyes és két körülbelül egyforma magasságú szakasz
van egymás felett. A kalocsai templom két torony közé
fogott homlokzati részét egytengelyesen alakítja ki s
egyúttal vertikális irányba fejleszti ezzel is fokozva
monumentálisát. Ugyanis az alsó szakaszt lecsökkenti
a kapu magasságáig, mintegy a falpillérek erőteljes talap-
zataként képezve ki s ezáltal a második szakaszt hosszítja.
A középső részen azonban éppúgy, mint a Szent Anna
templomnál ott találjuk a benedikciós erkélyt a kapu
felett, továbbá a középső tengelyben a szegmentívesen

hajló, erős kiülésű, profilozott övparkányt, mint Debre-
cen, Felnémet templománál.

A főhomlokzat csak 1754-ben készült el végleg s ezért
már magánhordja a barokk-rokokó jelleget. Az erkélynek
oszlopok által a kapuval való összekombinálása, az ovális
ablakok és a fonott balluszterek alkalmazása, az ablak
keretezések kialakítása valószínűleg későbbi változtatás
eredménye. Mint ismeretes Csáky halála után Patachich
Gábor érsek a templomot a pesti kőművescéhhez építtette
fel. A salzburgi születésű Édes János kőfaragómester is
Pesten faragta a köveket és szállította Kalocsára.¹²⁹



26. Szent Donát szobor, Eger.

Az építkezés elég hosszú ideig tartott s ezalatt valószínűleg a pesti céh egyik mestere a XVIII. sz. közepén hozzánk is eljutott rokokó stílusnak megfelelő, talán úgy mondhatnánk „dekorációs” változtatásokat végzett az eredeti tervet meghagyva. A részben így kialakult és ismertté vált homlokzattípust használták fel azután a pesti céh tagjai későbbi templomépítkezéseiknél (Budapest Angolkisasszonyok, Kecskemét piaristák,¹³⁰ Abony, Budajenő stb.). Csakhogy ezeknél a homlokzat középtengelyében elhelyezett ív nem könnyed meghajlása a párkálynak, hanem az egyenesen végigfutó párkány fölé a szegment-, vagy félkörív külön van ráhelyezve, mintegy kitöltéseként a falmezőnek. Később a XVIII. sz. hatvanas éveitől az ún. copf templomoknál a félkörívek helyett már háromszögű timpanonokat alkalmaznak (Veresegyháza, Monor stb.).

Azon állításunk bizonyítására, hogy Csáky bíboros Carlonéval tervezette a kalocsai székesegyházat továbbá felhozzuk az általa 1740 körül Felnémeten épített templomot, melynek főhomlokzata mind a debreceni, mind a kalocsai temploméhoz szorosan kapcsolódik. A templom kisebb község részére készülve — ennek megfelelően homlokzata is egyszerűbb, de igen jó arányú és architektonikus. A középtornyos, egyszakaszos homlokzat lezárására ugyanazt a szegmentívesen hajló párkányt alkalmazta Carlone, mint az előbbi kettőnél. Az ív alatt helyezi el az építettő címerét, amint az eredetileg a kalocsai székesegyháznál is volt. (Ennek helyére domborművet, valamint a torony alsó szakaszaiban levő ajtókat az 1910-es években készítették. Eredetileg az utóbbiak helyén egy-egy kis ablak volt.) A felnémeti templom füleskeretelésű kapuja s felette a félköríves nagy ablak is a kalocsai székesegyházéval egyező.

Mint a debreceni Szent Anna templomnál, úgy a kalocsainál is a hajó mindkét oldalához kápolnasor csatlakozik. Mindkettőnél a hajóba beépített karzat két erő-

teljes pilléren áll, s három nyílással kapcsolódik a térhez, mellvédjük ballusztersoros. A kalocsai templom hajóját szokatlanul keskeny csehsüveg boltozatok fedik, ami mutatja, hogy a tervező kezét a középkori templom megmaradt részeinek méretei megkötötték. Ez tette azután szükségessé, hogy a szokásos három kápolna helyett négyet tervezzen az építész. Továbbá mindkét templomnál az egy boltszakaszos szentélyt félgömbboltozású apszis zárja le. A szentélyek mindkét oldalán sekrestye van, felettük oratórium. Azonban a kalocsai székesegyház hajójában levő pilaszterek fejezetének kiképzése eddigi ismereteink szerint idegen Carlonétól, mert ő általában toszkán fejezetet alkalmaz. Ez is valószínűleg az építkezés alatti változtatások eredménye.

Egyelőre nincs feljegyzésünk arról, hogy Carlone járt volna Kalocsán, de valószínű, hogy a Szent Anna templom építkezésével kapcsolatosan többször megfordult Csáky-nál, aki jól ismerhette. Felmerül az a kérdés, hogy honnan származhatott ez az ismeretség? Csáky Imrét 1693-ban Fenessy György egri püspök egri kanonokká nevezette ki s mint ilyennek kijelölt háza is volt Egerben. 1710-ben egri püspök is lett, de ezt a méltóságot sohasem foglalta el. Kapcsolatait a későbbi egri püspökkel — a hasonló korú, gondolkodású, neveltetésű (mindketten a római Collegium Germanicum Hungaricum növendékei voltak) — Erdődy Gáborral is fenntartotta, egyházmegyéjük is közvetlenül egymás mellett terült el s ha másutt nem is, de a pozsonyi országgyűléseken gyakran találkoztak, ahol nemcsak a politikai helyzetet, hanem egyházmegyéjük ügyes-bajos dolgait is alkalmuk volt megbeszélni. Ezek szerint természetes, hogy Erdődy érsek építészét, Carlonét — ismerve annak alkotásait, köztük a már azóta lebontott (1830) egri templomot is — hívta meg Csáky bíboros a debreceni Szent Anna templom felépítésére. Ez mint hazánk egyik igen szép barokk temploma minden tekintetben csak meggyerhette tetszését, elismerését és kapcsolatát Carlonéval csak megerősíthette, úgyhogy őt bízta meg a kalocsai székesegyház terveinek elkészítésével, de feltehetjük, hogy érseksége más templomainak felépítésénél is foglalkoztatta.

A templomokon kívül egyéb alkotásai is ismeretesek Carlonénak. Egerben a minoriták temploma mellett, a város piacterénél, az Eger patak fölé 1731-ben kőhidat készíttetett vele a város. A hid két kőkorlátján s folyótól a mai piac felé eső védőfalon tíz szobor állott. A hidat az 1878. évi árvíz után, mely nagyon megrongálta, lebontották.¹³¹

Szmrecsányi az Eger határában levő jó kvalitású Szent Donát szobrot is Carlonénak tulajdonítja¹³² (26. kép). Ez a Szent Donát tiszteletére épített kápolna felett áll a szőlőhegyen ma is (csonkán, mert a feje hiányzik, de máskülönben elég jó állapotban van). Hasáb alakú talapzat felett jön fejezetű oszlopon térdei a szent, kezét imára kulcsolva, vállairól bő redőkben leomló köpönyeggel. A felirata



27. Széchenyi u. 13. Carlone-ház. Eger.

DIVO
DONATO MARTYRI
DEO DATO D' COELO
CONTRA
NOXIAS TEMPESTATES
DONATO PATRONO
HANC STATUAM POSUIT
AC
SE SUOS ET SUA
IN PROTECTIONEM
COMMENDAT
GABRIEL ANTONIUS
COMES ERDÖDY
DE MONYORÓKERÉK
EPISCOPUS AGRIENSIS
ANNO
MDCCXVI

szerint Erdődy 1716-ban emeltette. Az eddigi kutatások alapján megállapíthatjuk, hogy Carlone szobrászattal nem foglalkozott. A szobor valószínűleg attól az ismeretlen szobrásztól származik, aki a lebontott Szent Mihály templom, az érseki rezidencia időközben elpusztult szobrai készítette. Ezek részére postamensket állított fel, de a szobrokat a „statuarius”-tól vették.

Ugyancsak Erdődy megbízásából építette Carlone a püspöki sörfőzdét is.¹³³

Carlone Egerben megtelepedve a Széchenyi utca 13. sz. házat építette 1725 körül saját részére¹³⁴ (27. kép). Ez jelenleg egyemeletes, sarokház, két utára néző frontja van. A Széchenyi utcai homlokzata erőteljesen kiugró párkányokkal három részre osztott. Az első emeleten három egyenes szemöldökpárkányú ablak helyezkedik el. A választópárkány középtől megszakad s a harmadik ablak felett szalagkerettel díszített fülkében Szűz Mária szobra látható. A fülkét zárókő helyett angyalfej díszíti. A finoman mintázott szobor Máriát ülő helyzetben ábrázolja. Fejét jobbra fordítja, bal kezével ölében könyvet tart s lábát puttófejekkel díszített felhőgomolyagon nyugtatja. A szobor nagyon szép, igazi művészi alkotás. A fülke mindkét oldalán egy-egy kis ablak adja meg a homlokzat ritmusát, melyet timpanonszerűen középtől szögben megtörő, a sarkokon konzolokon nyugvó erőteljesen kiugró párkány zár le. Ezt az épületrészt tulajdoníthatjuk részben Carlone alkotásának. Megtaláljuk rajta az általa alkalmazott hármass tengelyt, az erőteljes párkányokat. A homlokzatot később romantikus motívumokkal igyekeztek összhangba hozni a Werner apát u. 1. számú hozzátartozó épülettel. Ezen oldali homlokzat három részből tevődik össze, s ezeket csak az első emelet felett végigfutó párkány köti össze. Az ugyancsak három ablakos középső részt két oldalt egy-

egy, a földszintet az emelettel összefogó toszkán pilaszter kereteli. A második emeleti rész, mely a tetőzetet, illetve a padlást takarja, három félköríves, falszalaggal kapcsolott ablakkal díszített oromfal. Ennek közepén növényfondekből alkotott dísz és a sarkokon egy-egy váza helyezkedik el. A két szélső épületrész egy-egy ablaktengelyes. Több helyen a párkányok alatt ívsoros díszítés van.

Az épületrészek különböző időszakokban épültek, rajtuk a barokk, a klasszicizmus s a romantikus motívumokkal keverten jelenik meg. A Széchenyi utcai részt Carlone 1721-ben vette meg, a Werner apát utcait pedig 1732-ben szerezte meg.¹³⁵ Halála után két leánya férjével — Kerepessy Jánossal, illetve Pétermann Mihály püspöki revizorral lakta. Kerepessyéké volt a Werner utcai, míg a Pétermannéké a Széchenyi utcai rész. Ők 1756-ban az épületet felbecsültették. Ez „Pichler György kőműves szerint sárral volt építve, a melléképülettel együtt 1364 frtra”, az ács, a lakatos, üveges munkákkal, udvarral, házhellyel stb. együtt összesen 2261 ft-ra értékelték.¹³⁶

Ugyancsak Carlone-nak kell tulajdonítanunk az egri Papnevelő Intézet építését is. Ezt Telekessy István alapította 1700-ban. Részére alapítványt tett, királyi adományt szerzett, majd telket véve megkezdte az Intézet keletre néző részének építtetését. Erdődy fejeztette be, majd 1773-ban Esterházy emeletet építtetett rá, és 1785-ben szárnyal bővítették.¹³⁷

Kisebb munkáknál is találkozunk vele, így 1713-ban a maklári malomnál, 1717-ben a felnémeti téglafőtőnél, 1718-ban az egri trinitáriusoknál, 1732-ben az egri Fekete Sas vendéglőnél végzett különböző munkálatokat.

A polgári építkezésekben is ki kellett vennie részét, hiszen mikor Egerbe került a város az újjáépítés kezdetén volt. A török uralom, majd a felszabadító harcok elpusztították a város nagyrészét. A kimutatások szerint ekkor ép ház alig akadt. Azt, hogy Carlone jól kereső építész volt mutatja — mint már előzőleg említettük — az adókönyv, mely szerint magasan adózó polgárként szerepel. De ezen építkezésére nem sikerült adatokat találnunk. Azonban igen sok szép, tornácok udvarú ház van Egerben, melyek közül valószínűleg több Carlone alkotása. Eger közéletében is szerepelt Carlone, akit szenátorrá is megválasztottak. A városi építkezéseknél, rendezésnél is tevékenykedett. A városi levéltár 1745. jún. 11-i feljegyzései szerint a „Vásár Bíró Számadását illető Piacz Jövedelmiből az utcák igazítására adott Carlone János Uramnak Rhen. Fl. 75 és pen. 16.”¹³⁸

Erdődy halála (1744) után, hogy Barkóczy püspök mennyiben foglalkoztatta nem tudjuk. 1745-ben végzett kisebb munkákról találtunk csak számlát. 1747-ben, hatvanöt éves korában halt meg Egerben s a szerviták templomának kriptájában temették el.¹³⁹

Szabó Erzsébet

J E G Y Z E T E K

¹ Riesenhuber, M.: Die kirchliche Barockkunst in Österreich. Linz, 1924. 24. —

² Ilg, A.: Die Künstlerfamilie Carlone. Mittheilungen der K. K. Central-Commission. Wien, 1879, N. F. V. 55–66. —

³ Péter András: A magyar művészet története. Bp. 1930. II. köt. 21. — Maggiorotti, Leone Andrea: Architetti e architettura militari. Vol. II. Róma, 1934. 432. — Kemény Lajos: A pozsonyi vár és váralja. Bratislava, Pozsony, 1933. 18. — Balogh Jolán: A késő reneszánsz és a korabarrokk művészet. M. Művelődéstörténet. III. köt. 569. — Menclová, Dobroslava: Hrad Bratislava, 1936. 36. —

⁴ OL: Acta Eccl. Ord. et Monial. fasc. 258.: „1672. okt. 14. Abwessung des loether gebaudes durch den Maister Anthoni Pau-meistern nach absterben des Carlo Martino Carlonigewesten Baumeistern vollvierten loethro gebaudes.” — Továbbá az irat szerint gr. Nádasdy 1653. okt. 10-én szerződött Carlo Martini Carloni bécsi építésszel a kolostor építésére. — Péter A.: i. m. 20, 22. — Rados Jenő: Magyar kastélyok. Bp. 1939. 36. l., 3. tábla. — Budinis, Cornelio: Gli artisti italiani in Ungheria. L'opera del genio italiano all'estero. Serie prima, (Róma), 1936. 99, 153. l. XX., 120. tábla. — Merényi Lajos: Kismarton. Vasárnapi Ujság. 1900. 182., képekkel. — Nagy Virgil: A kismartoni várkastély. Magyar Építőművészet.

1911. 3. sz. — Csatkai Endre; Emlékezés Eszterházy Pál nádorra Sopron, 1935. 24. —

⁵ Schoen Arnold: A budai szent Anna templom. 1930. 157. — OL: Acta Jesuitica Reg. Coll. Budensi. fasc. 5. No. 23. 169. l.-on S. Carloni szerződése. —

⁶ Szmrecsányi Miklós: Eger művészetéről. Bp. 1937. 313. l.: 1765. aug. 12. Stokadorario Pestiensis Sebastian Carloni pro administrato suo gypso cum expensis itinerariis. 14 60. —

⁷ Szmrecsányi M.: i. m. 31. l.: 1768. dec. 16.: Stokadorario Carloni labores contractuales exoluti... 258. — Fl.

⁸ Szmrecsányi M.: i. m. 218. l. —

⁹ Jurkovich Emil: Besztercebánya és vidékének kalauza. Besztercebánya, (1902). 73. — Ipolyi Arnold: A besztercebányai egyházi műemlékek története és helyreállítása. Bp. 1878. 56. Mindketten nevét tévesen közlik: előbbi a keresztnévét Stepbeamonak, utóbbi vezetéknévét Castoninak olvasta.

¹⁰ b Ofner Cameral Administratie Memorialen und Anbringen C. 73. Orsz. Levéltárban.

¹¹ Riesenhuber, M.: i. m. 221, 425. l., Ilg, A.: i. m.

¹² A kor szokásának megfelelően pecsétet is használ, melyen fiait tápláló pelikán és I. B. C. van. Cam. Hung. Aut. Acta Jesuit.

irregestr. Coll. Agriensis. Fasc. I. a 6. és 8. sz. egyezsége 1717-ből. Orsz. Levéltár.

¹¹ Házassultak anyakönyve, II. k. 1697–1723: 1717. jan. 31. „... copulavit Joanes Baptistam Carloni, cum Maria, relicta vidua Michaeleis Preitigamb.”

¹² Kereszteltet anyakönyve, II. k. 1696–1723: 1717. dec. 4. — Halottak anyakönyve, 1699–1723: 1718. jan. 27. Eger, Érseki Lvt.

¹³ Kereszteltet anyakönyve, II. k. 1696–1723: 1720. jan. 18. Protocolum Baptistorum 1723–1745: 1724. aug. 29. de ezek anyja nevénél Clara és nem Mária van feltüntetve. Tehát lehetséges, hogy felesége is meghalt a fiú után, s újra nősült.

¹⁴ Breznai Imre: Eger a XVIII. században. Eger, 1933. I. k. 138. l. —

¹⁵ Leskó József: gr. Erdődy Gábor életéből. Egri Egyházmegyei Közlöny, 1933–LXV. 2. sz. 19–22. l. — Kollányi Ferenc: Esztergomi kanonokok 1100–1900. Esztergom, 1900. 324–326. l. —

¹⁶ Szederkényi Nándor: Heves vármegye története. Eger, 1893. IV. k. 134, 135. l. —

¹⁷ Schmitth, N.: Episcopi Agrienses. Tinnaviae, 1765. III. k. 95. l.

¹⁸ Barcsay Amant Zoltán: Eger vár és város régi ábrázolásai (1567–1900). Eger, 1938. c. művében gyűjtötte össze.

¹⁹ Barcsay A. Z.: i. m. 3. stb. kép.

²⁰ Fallenbüchl Ferenc: Az ágostonrendiek Magyarországon. Bp. 1943. 41, 42. l. Schmitth, N.: i. m. II. k. 143. l. — Gorove László: Eger várossa története. Tudományos Gyűjtőmenny, 1826–X, 10. füz. 35. l. —

²¹ De fabrica Eccleae Agrien, 1713. No. 722. Eger Érseki Lvt.

²² Szmrccsányi: i. m. 38, 40.

²³ Eger, Érseki gazd. lvt.: Számadási mellékletek 1710–15; Recognitiones diversorum Opificii ad Aulam Eppalem Laborantium Super sui Excontentatione Annus 1712, 1713 facta. Telekessy István szerződése: „Anno 1710 die 24 Augusti, alkuttam megh. Ács Józseffel az Hatvány kapu előtt való szent Háromság dicsőségére föll építet kápolnának befödése eránt, kinek is léssen fizetése floreni Rhen 50, Búza kilo 15, és két kőből, melyért ő is tartozik minden ahöz szükséges fát ujtantából az Erdőn kifaragnak és illendő készen azzal Fődelet (az Tornyot most el hadgyván:) elvigezni.”

²⁴ Eger, Érseki gazd. lvt.: Számadási mellékletek, 1713. márc. 20-i szerződés.

²⁵ Eger Ér. gazd. lvt.: De fabrica Eccleae Agrien, 1713. Tarrody István intéző számadása 1713. jún. 28.

²⁶ Eger, Érseki lvt.: Cannaonica Visitatione, 1805. I. k. Eger. 21. l.: „... honori quoque S. Joannis Apostoli exsurrexiss videtur, nam Episcopus Telekessy dicit se in locum famosissime cathedralis Ecclesiae hanc erexisse in Honorem S. Michaelis Archangeli et omnium Angelorum ac S. Joannis Evangelistae.”

²⁷ Eger, Érseki gazd. lvt.: Számadási mellékletek 1713. okt. Külsején: Labor Murarri Gio. Batta Carlone.

²⁸ Eger, Érseki Gazd. lvt.: ... jövedelmekről és azok erogatioirul való számadása Tarrodi Istvánnak Ab Anno 1715... 13. l-on: „Sept. 22. Carlone Kőműves Jánosnak... Diversis temporibus fizetem... Templom és a Mgos Ur residentiaján tett épületekért... 470. — Rh. Fl., 1400. —, 360. — Rh. forintot.”

²⁹ Eger, Ér. lvt.: Can. Vis. 1805. I. k. 21. l. Gorove: Eger várossa történeteinek 5-ik folytatása. Tud. Gyűjt. 1828–XII, 7. füz. 3. l. —

³⁰ Eger, Ér. lvt.: Tarrodi István II. számadáskönyve 1716–1717-ből: 1716. szept. 23... Christoph ács a Templom Tornyán a partázath körül levén a födelet és újabb föl csinálták.” 1717. júl. 1. „Contz Christoph Ácsnak Mgos... Residentiaja Fedelének újonnan való megcsinálásáért és az Új Toronyban az harangok fölvonásáért volt conventioja Rh. fl. 700. —” — Továbbá számadási mellékletek 1712, 1713.

³¹ Trsztyanszki, P. Joanne Bapt: Historia Comitatus Gabriellis Antonii de Monyorokerek, Episcopi Agriensis, Cassoviae. Anno 1745. 105, 119. l. — Balassy Ferenc: Adatok Telekessy István életrajzához. Magyar Sion, 1864–II. 329. l. —

³² Eger, Ér. lvt.: Erogationes Promiscuae 1725, 1726, 1727. (Számadási melléklet.)

³³ Eger, Érseki lvt.: Számadási mellékletek 1726–1730. évi csomagban.

³⁴ Eger, Érseki lvt.: Számadási mellékletek 1726–1730. Szerződés Kuncz Kristóffal 1726 febr. 19.: „... Thurn ausführlichen bedeckung der... domkirche Santi Michaelis so allermass gichförmig verfertigt solte werde...”, több mint 1000. Rh. forintot kapott munkájáért.

³⁵ Erről a régi és az újonnan építendő templom méreteiről összehasonlító irat készült 1832-ben, mely a templom belső méreteit pontosan feltünteti. Eger, káptalani lt.: Div. A. Fas. 9. No. 443. — Voit Pál: Az egri főszékesegyház. Eger, 1934. 96–97. l. —

³⁶ Eger, Érseki lvt.: Számadási mellékletek; Erogationes Promiscuae 1717. szept. 29.: „Statuario Tres Angeli... 30. — Fl.”, 1718. máj. 2. „Statuarii uxori exoluta restanc. pro Statua B. Virginis.” —

³⁷ Eger, Káptalani lvt.: ad/Div. A. Fasc. 444. Az egri Székesfő templom építéséről tartott 4. ülés jkve, No. 4. 1831. V. 4. —

³⁸ Szmrccsányi: i. m. XII. l. 95. sz. kép. —

³⁹ Can. Vis. 1805. Eger. 27–30. l. Eger, Káptalani lvt. —

⁴⁰ Trsztyanszki, Joanne Bapt.: i. m. 119. l. — ugyanitt: Pretiosissimas illas vestes, quas illi Elisabetha Christina Augusta Caroli

Imperatoris Conjux, Serenissimus Franciscus Lotharingiae Dux, et Regina impertiverunt, in ornatus sacros convertit, et acu variavit; in quam novies mille nummos florenos insumpsit. — Eger, Érseki Lvt.: számadástetek 1731–1733 csomagban; Erdődy irata: „Pálffy Sidonia grófnő és gr. galánthai Esterházy Ferenc... pro apparamentis Cathedralis Ecclesiae Agriensis S. Michaelis Archangeli, duas vestres pretiosas emisse, et pro ijs in mille centum, seu 1100 florenis seu accodate... Poson die 5 Xbr Anno 1717.”

⁴¹ Genthon István: Magyarországi műemlékei. Bp. 1951. 174. l. —

⁴² Eger, Érseki lvt.: Számadástetek. Erogationes promiscuae 1719. dec. 16. —

⁴³ Eger, Káptalani lvt.: Can. Vis. Eger, 1805. I. k. 24–25. l. —

⁴⁴ Szőnyi István: Régi magyar templomok. Bp. é. n. 207. l. —

⁴⁵ Eger, Érseki lvt.: 78, 118. l. No. 112. Szerződés Höss János szobrásszal és Moltz Fülöp asztalossal. Az előbbi a tabernakulum díszítésén kívül két kis angyalszobrot és oldalra Szent István és Szent László hat láb magas szobrát készítette el összesen 138 forintért. —

⁴⁶ Szmrccsányi: i. m. 312, 313, 314. l. —

⁴⁷ Gorove László: Eger városának története. Tudományos Gyűjtőmenny. 1826. 10. évf. 3. füzet, 56. l. —

⁴⁸ Szmrccsányi Miklós: Gróf Eszterházy Károly egri püspök székesegyház tervei. Archaeológiai Értesítő, 1927. 41. évf. 163–164. l., kép 159. l. — Voit Pál: Az egri székesegyház. Eger, 1934. 10. l. —

⁴⁹ Voit: i. m. 16, 17, 19. l. —

⁵⁰ Eger, Ér. lvt.: S. A. Eccle. Metrop. 934. jelzésű cikk (kézirat) ismeretlen szerzőtől a XIX. sz. első feléből.

⁵¹ Eger, Érseki Lvt.: Számadástetek. — Szmrccsányi: i. m. 36. l. — Cserhalmy József: Értesítő a kegyes tanítórendiek debreceni algimnáziumáról 1895–96. iskolai évben. Debrecen. 1896. 19. l. —

⁵² Leskó Gábor: A „hatalmas” Gábor. Egri Egyházmegyei Közlöny 1933, 65. évf. 4. sz. ápr. 15. 59. l. —

⁵³ Eger, Gazdasági lvt.: Számadástetek. Erogatio Promiscuae 1717. máj. 30. „Statuario una Statuae 6 ped et Capitellis in Residentia Structura adhibitis”, jún. 12.” Statuario Statuas 3 supra Residentia existentis... 30. — Fl.” Továbbá júl. 17., aug. 13., szept. 29., 1718. júl. 11., aug. 6., okt. 22., amikor esetenként 2, 3, vagy 5 db” Statuae supra Residentia” vettek. „Statuario duo Pygmaei et una Major Statua soluta... 30. — Fl.”

⁵⁴ Eger, Gazd. lvt.: Erogatio Promiscuae 1717. okt. 10. 24. — Ft.

⁵⁵ Eger, Gazd. lvt.: Számadási mellékletek 1731–1733. csomagban: 1718 okt. 8-a Johann Steyer Steinmetzmeister „2 grosse dan 8 kleine Postamenten”... készítéséért 27 forintot vett fel.

⁵⁶ Az eddig megjelent irodalomban ez szerepel.

⁵⁷ Orsz. Levéltár: Conscripção Bonorum ad Episcopatum Agriensem Spectantium de Anno 1715, Fasc. 1. No. 9. (Szepesti kamara felvétele, Kendi Schustrik András László leírása). Másodpéldánya: Urb. et Cons. Fasc. 68. No. 27. l. lapon. — A tágas püspöki palota kőből épült, keleten 2 emeletes, délen egy emeletes és nyugaton földszintes, 27 szobája van. Ezekben kívül a palotát körülvevő falhoz építették a kertész, kocsis, és más urasági személyzet épületeit. Az épületek alapjaitól Erdődy püspök építtette saját költségén s rendezte be, szerelte fel saját és szolgálatot tévő emberei részére megfelelően, de a vendégeket is kényelmesen el lehet benne helyezni. —

⁵⁸ O. l.: Conscripção Bonorum... 79. l.: „Hujus quoque Cubiculi Parietes ex toto Imaginibus elementu aquae representantibus elegantis penicillo elaboratis exornati. — Cubiculo ad latus Pallatii Septemtrionem versus: Hoc similiter cubiculum elementum Terrae representantibus Parietibus affixis est exornatum. — Cubiculo vero huic imediate vicino: Parietes hujus Cubiculi sunt pariformiter Imaginibus elementu Aeris representantibus exornati.”

⁵⁹ O. l.: Conscripção Bonorum... 79. l.: Inventarium. 1. In Fornice ad Latus Cubiculi in Ordine Primii Eppalis Locato: Una argentea Canna inaurata Ioth. No. 61. adhuc per defunctum condam Eppum Telekessy pro suis Successoribus in Eppatu relicta. — Unum inventarium cum campanulis No. 15. — Horologium pariter a Domino condam Eppo Telekessy pro suis Successoribus remansum in tantum attamen ruinatum, quod pro sola ejus reparatione Centum plus minus Imperiales requirerentur. In cista una oblonga diversi generis dependentiae partim sericeae, partim subsericeae pro fenestris deservientes in frustis No. 10. — Portatilia No. 17. — Una Imago Crucifixi oblonga picta affabre. Effigies Celssissimi moderni Primatis Regni Hungariae acu Pictoris delicatissime elaborate cum sua lista. — Minores Imagines diversae No. 10. — Duae Mensulae tegumentis ex loro provisae. — Una Statua B. V. Mariae operis jam inveterati. — 2. In proprio Suae Exillae Cubiculo: Una Sedes Major ex Viridi Materia Subsericea. — Minores Sedes ex simili Materia No. 6. — Armariolum vulgo Schreibtsch nominatum No. 1. — Mensulae No. 7. — suis tegumentis provisae. Paries hispanicus No. 1. — Horologium pendulum jam inveteratum a defuncto conda Eppo Telekessy remansum. — Effigies Serenissimi moderni Regni Hungariae Corregentis prout et Principium Columnarum, Diversiurq Magnatum in frustis No. 35. — Ad fenestras Cortinae ex alba Tela, ab infra vero ex Panno Viridi. — Candelabra majora lignea duo. — 3. In Cubiculo Dormitorio: Lectus unus. — Imagines diversorum Sanctorum partim parietibus affixae partim vero Ilistis provisae No. 21. — Unus Crucifixus ex gypso Lista sua priosa provi-

sus. — Unum Armariolum vulgo Schreibtisch dictum. — Alia similia minora Schreibtisch No. 2. — Mensula No. 1. — materia variegata Sericea cooperta. — Sedes minores No. 4. — materia Sericea rubra attrita obductae. — Candelabra Ligneae No. 2. — Una Calvaria cum diversis Principum et Regum Coronis affabre facta in listis Vitrea. — Fenestra Corthina alba, ab infra viridi panno provisae. — 4. Capella Domestica: In Ara reperiuntur praetiosae Icones omnes ex gypso suis listis provisae No. 7. — in Lateribus vero No. 5. — In eadem Aralocata est una cistula ad formam Tabernaculi vitro provisae, in qua reperiuntur No. 8. — Iscatulae diversorum Sanctorum ossibus repletae omnes sub sigillo. — Candelabra Ligneae argento foliato obducta No. 6. — Antependium sub suis requisitis mappis. — Sedes una flexoria, materia viridi subsericea obducta. — Una Effigies Crucifixi manu Sculptoris elaborata et cum Cruce parieti affixa. — 5. In Cubiculo imediate huic Vicino ubi nimirum fornax Italica: Sedes affabre opera Statuarii factae et materia Sericea rubra fimbriis aliquantulum de Auro in se continentibus obductae No. 12. — quae pro nunc coopertae sunt materia rubra nuncupata. — Mensa una tapete Laboris elegantis, cum insigni Familiae Erdődianae provisae. — Una Imago artificiose acu picta Effigiem B. V. Mariae Jesu et SS. item Joachim et Annae continens cum sua lista in aurata. — Parietis hujus Cubiculi sunt diversae Imaginibus elementae Ignis secundum contenta Sae Scripturae representantibus exornati, et ita parietibus cum suis listis acaptati, ut in ipso quasi muro pictae esse appareant. — Fenestrae a parte quidem superiori cortinis ex Tela, ab infra vero panno rubro comuni provisae. — Item in Camino Italico requisita ex ferro Instrumenta omnia ex frustis No. 7. existentia. — 6. In Cubiculo demum pcedenti imediate Sequenti: Hujus quoque Cubiculi Parietes ex toto Imaginibus elementu aquae representantibus eleganti penicillo elaboratis exornati. — Sedes Materia manu elegantis contexta obductae No. 12. — Mensae No. 3. quarum duae simili prout Sedes materia coopertae, tertia vero pro fritillo, et Calculis provisae. — In una Vitrea lista pellis Leporina repleta nigri coloris, ex I. Committatu Szatmariensi allata. — In altera aequae similis lista una Avis Nomine falco, alba. — Fenestrae suis dependentiis, tam ex tela, quam rubro panno provisae. — 7. In Pallatio seu Cubiculo Pransorio: Duo Candelabra pendula ex cristalli compluribus frustis affabre facta. — Sedes materia coloris variegati, vulgo Szőrbáron dicta obductae No. 27. — Mensa in medio Pallatii una excipiendorum Pospinum No. 22. capex tegumento tali prout sedes provisae. — Hujus Cubiculi Parietes sunt diversae Imaginibus meras venationes representantibus exornati. — Fenestrae Corthinis ex tela provisae. — Nec absimiliter ad ipsas quoque Portas dependentes Corthinae ex materia acu eleganti elaboratae cum insignibq Familiae Erdődianae. — In Armaria Pohár-Szék dicta sequentia sunt relicta: (edényeket sorolja fel.) — 8. In Cubiculo ad Latum Pallatii Septemtrionem versus: Hoc similiter Cubiculum Imaginibus elementum Terrae representantibus Parietibus affixis est ex ornatum. — Fenestrae Cortinis ex tela provisae. — Lectus No. 1. cum sua Madracza. — Hyspanici Parietes No. 2. — Sedes Materia rubra semisericea obducta No. 12. — Mensula una tapeta ad normam aliorum elaborata provisae. — 9. In Cubiculo vero huic imediate Vicino: Parietes hujus Cubiculi sunt pariformiter Imaginibus elementu Aeris representantibus exornati. — Lectus unus ad formam Castrensem factus et materia Coloris cerulei Sericea jam tamen attrita et in locis compluribus lacera, prout et madraczis provisus. — Mensula una suo tegumento ex materia artificii manu contexta provisae. — Sedes viridi materia Semisericea obducta No. 12. — Fenestrae suis Cortinis ex tela alba provisae. — 10. Cubiculo e regione Graduum. — 11. Cubiculo in Ambitu minori Primo. — 12. In huic imediate Vicino: ezekben csak pár bútor darab van; ágy, asztal, szék, spanyolfal s pár kép. — 13. In Ambitu: Imagines pictae No. 11. — Una Lampas pendens ex Lamina. — Item sub gradibus alia pariter pendens ex Lamina. — Item diversae Mensae ad Pallatium pro hospitibus tractandis deservientes No. 4. — 14. In Cubiculo ad Latum Pallatii, alias parvum Pallatium vocitatum: Quinque Effigies cum suis listis per Sculptorem affabre factus Epporum antehac Agriensium. — Octo Caveae ad formam Pyramidum factae et in Longitudine orgiam, superantes, in quibus actu quoque aliquot aviculae et inter illas una pica alba reperiuntur. — Tres sedes oblongae ita adaptatae et Parietibus affixae, verisque provisae, ut in iis res Domesticae servari possunt. — In meditulo hujus Pallatii est una pendula Lampas laminea. — 15. In Cubiculo Ante Camerari alias Anticamera: Effigies diversorum Magnatum jam demortuorum No. 33. — Sedes tela Cerulea obductae No. 12. — In medio una rotunda Mensa ob infra panno viridi a supra vero pelle rubra cooperta. — Ad fenestram Cortinae ex alba tela, ex parte vero inferiori pannus ceruleus. — Duae Mensulae et infra ipsas totidem Lecticae, cum una Madracza, quae Mensulae panno ceruleo coopertae sunt. — Una Cortina ex viridi materia facta. — 16. In Ambitu versus Cubiculum Camerarii: Mappae Geograficae No. 2. — In Cubiculo Camerarii diversa Insignia cum aliquot Imaginibq Magnatum et capitularium. — Armaria No. 3. — Mensulae No. 2. — Effigies No. 4. — Praelum unum pro imprimendis Sigillis.

* Eger, Püspöki gazdasági lvt.: Recognitiones diversorum Opificii ad Aulam Eppalem Laborantium Super sui Excontentatione Annis 1718, 1719. csomagban: 1718 dec. 1.-i keltezésű szerződés szerint évi 70 aranyat és teljes ellátást kap. Ezen kifizetések is vannak nyugtázva 1719. jan. 7. — 1720 szept. 14.-ig. — Erogationes

1720. dec. 19.: Pictor Antonnis Csepelka ad Conventionem 70.- fl. — Erogatio 1722 nov. 8.: Pictori Antonio Csepelka laboribus diversis 30.- fl. —

* O. L.: Conscriptio Bonorum... In Condignatio tertia, et quidem in cubiculo a gradibus primo: — Cubiculo secundo. — In cubiculo in ordine Tertio. — Cubiculo ejusdem Parte Anteriori. — In Cubiculo quarto. — Cubiculo quinto. — Cubiculo Sexto. — Cubiculo Septima. — Cubiculo octavo. — Cubiculo Nono. — Cubiculo Decimo. — Cubiculo primo Septemtrionem versus. — Cubiculo 12mo seu pectorali. — In Cubiculo Celarii: sorolja fel a második emeleti helyiségeket, melyekben csak pár bútor darab van. Ezek után felsorolja a személyzeti helyiségeket: Atrio Victorum, Torculario, Cubiculo Victorum, Cubiculo Saginatricis, Cubiculo Hortunatorum, Officina Fabri, Instrumentorum Victoraliu omnium Specificatio, Cubiculo Zacharii — Culina. — Cubiculo Cocorum — Cubiculo Effebeorum. — Cubiculo Dispensatoris. — Dispensa. — Cubiculo Inspectoris penes portam. — Cubiculo Hortulani. — Specificatio et aestimatio Arborum Italicarum in Domo Vitrareo: itt többek közt 9 narancsfa, 12 citromfa is volt, a növények értékét 1643 Rforintra becsülték. —

* Soós Imre: Fazola Henrik és Lénárd egri vasművesek. Művészettörténeti Értesítő. 1955. 4. évf. 1. sz. 29–46. l.

* Erogationes 1717. nov. 13. Statuario Tabula inscriptionis in Frontispicio Residentiam existem soluta... 12. — Ft feljegyzés szerepel. Eger, Érseki gazd. lvtár.

* Lukács Pál — Pfeiffer János: A veszprémi püspöki vár a katolikus restauráció korában. Veszprém 1933. 215 l. — Gorove: i. m. Tud. Gyűjtemény. 1828. 12. évf. 7. füzet. 4. l. — Szmrccsanyi: i. m. 310–311. l. —

* Eger, Érseki gazd. lvt. Tervrajzok.

* Eger, Érseki gazd. lvt. Számadási mellékletek 1731–1733. évi csomagban.

* Eger, Érseki gazd. lvt. Számadási mellékleteken kifizetések 1721. évi végéig.

* Orsz. lvt. Conscriptio Bonorum... 30. l. —

* Eger, Érseki gazd. lvt. Számadástések. 1718. okt. 22. „Statuario maximus duabus Statuis et duabus faunis.” — nov. 9. Statuis maximus duas in Horto. — 1719. júl. 2., aug. 6., 1720. ápr. 24. 4 pignaeor Statuae. dec. 19. duo majores Statuae in Majori Ambitu Horterti... —

* Eger. Érs. gazd. lvt. Számadástések közt számla 1719. bris 22.: 12 Státuen aus geseszt worten. — 1720. máj. 25. számla 4 Postamenten und vir statuen ausgesetzt worten”, külsője: Murius Magister solutus qvatvor Major statuas Appositione in Horto.

* Ad Aedificium Thermanum stat erogate sequent Mur. Mgro 295.24 Fl. Anno D. 1742. kifizetés. Eger, Érseki gazd. lvt. Számadástések. Számla.

* Bártfai Szabó László — ifj. Csemegi József: A szent Ferenc-rendiek gyöngyösi temploma és kolostora. Gyöngyös, 1937. 9. l. — Dezséri Bachó László: A gyöngyösi templomok története. Gyöngyös, 1944. 69. l. — Stiller János: A barátok temploma. Gyöngyösi Kalendarium 1911. 82–83. l. —

* Cserhalmi János: i. m. 19, 20. l. — Láng Nándor: A debreceni szent Anna templom. Debrecen, 1930. 6. l. — Málnási Ödön: Gróf Csáky Imre bibornok élete és kora (1672–1732). Kalocsa, 1933. 116. l. —

* Orsz. lvt.: Acta Miscellanea. Fasc. 93. No. 8. Franciscanorum Conventus et novi Templum D.I. et Piaristarum Collegii et Turrum Delineationes, 1774. No. 2592. —

* Trsztyanszki i. m. 120. —

* Orsz. lvt.: Acta jesuitica irregr. Coll. Agriensis. B. 371. (kamarai lvt.): Heut als den letzten Junij 1713 haben wir beyder mauermeister Johann Helbling zu Ofen und Georg Joseph Schenck zu Erlau respective burger uns mit Admodum Rdo Patre Thoma Amler der Residente Societatis Jesu zu Erlau Superiore den fernern bau des neuen collegij daselbst betreffend dahin Vergleichen, dass wir nemlich gegen Bezahlung Sechszehen hunder Gulden Rheinisch (sage 16000 Fl) welche uns gedachte Residenz zu bezahlen Verschriche hat, den andern stock des obgesagten collegij oder die zweite contignation des angefangenen ereten mit der Stadtmauer paralleliedendentractus (:die Salva venia communia mit Verstanden:) zwey klastor hoch und schier Virzig klastor lang nach laut des beyliegenden Grundriss auf unsern unkosten also werden aufbauen, dass... H. R. P. Superior nebst obgesetzter summa geld nichts, dann allein die Materialia so wohl zum bau als zum gerüst auf dem residens... in den hintern Hof oder der gegend herbey zu schaffen soll Verbunden seyn. Solche zu bezeugen haben wir unsere beyder nahme unterschrieben und unsere Petschast aufgedruckt. Actum Erlau die 30 Junij, Anno Siebenzehen-hundert dreyzehen. Johann Helbling burgl. Mauer meister zu Ofen. Georg Joseph Schenck Mauer Meister zu Erlau. Még egy majdnem egyező szövegű szerződést írtak, amelyet azonban Thomas Amler Residentiae Superior irt alá. Mindkettőn a kifizetések vannak részletezve 1713–1715 október 4. háváig.

* Orsz. lvt. Acta jesuitica irregr. Coll. Agriensis fasc. 1. B. 371. 6–7, 8. l. (kamarai lvt.): Contractus. Quem infrascriptus cum Admodum Reverendo Patre Stefano Havor Residentiae Agriensis Societatis Jesu Superiore ratione Collegii, quantum operam murarii concernit, die 12-ma Mensis Januarij Anno 1717. inieram me velle,

ut sequitur. Imo omnia cubacula cum refectorio, cella penaria, culina foco, omnia exorantione perficere, quod operae murarii est, prout, etiam portas et fenestras in omnibus cubiculis et ambitibus imponere catinos, fornicumque pedes erigere. 2do omnes gradus, etiam ade cellaria perficiendi obligatione teneri, eaque fornicibus suis tegere. 3tio omnes ambitus fornicare, sternere, et expolire. 4to Recessum comparare, quod opera murarii est. 5to omne, quod in aedificio novo operam regvirrit, reparare. 6to Exterior praecipui fornicem in extremitate tecti, et parietis facte. Totum denique aedificii quod interior, et exteriores partes ad finem perducere una cum fornace infra teram in refectorio. Ob quae specificata puncta in 2500 fl. quid est bis mille quingentis florenis Rh. contractum est. Quod infra posita conventio demonstrat. Agriae 12-ma Januarij A. 1717. pro discretionem dabant etia 15 ulna panni et 1 Lapis Salis. P. Stephanus Hávör S. J. Resid. Agriensis p. t. Superior. Joanes Baptista Carlone Murarius. Ugyanezen szerződést német nyelven is elkészítették. Ezen részletesen felvan tüntetve a kapott összeg. Habár a szerződést 1717-ben kötötték meg, már 1715. novemberében és decemberében is kapott Carlone pénzt. De 1719, 1721 és 1722-ben egyáltalán nem szerepel semmiféle összeggel és kisebb összeget vett fel 1732-ben, majd 1737-ben. . . Ugyanezen iratsomóban található Steyer János kőfaragómesterrel kötött szerződése is a rendnek: „Contract: Was mit Ihro Hochlob: Herrn P. Superior der Erlanischen Residenz P. Stefano Havor S. J. an Steinmetz-arbeit für d. Collegijgebau ich Endes gefertigter Veraccordiert dem 13 Januar 1717 als 1. Sollen gemacht worden alle Thür und Fensterstein mit doppelten Sturz und sollbänken, nur einfach gemessen . . . in disen werden Ihm für einen schuch Versfrohen 18 X nach der von Valentino Scherzer, unserer Societat Bruder, gemachten convention. 2. Sollen für die Gäng, wie auch für die jeneige blaz, die zwischens denen Stiegte sey, pflasterstein, von güthen, harten, Stein verfertigt, und sauber ausgearbeithet werden. 3. Die Stein soll er selber schuldig seye zulassen a brechen zulassen, welche doch die Residenz auf ihre . . . unkosten wird führen lassen. 4. Für ein Klasten des Gangs (nach der länge des Gangs, nicht aber nach der Breite gemessen:) werden ihm gegeben werden 6 Rheinische Gulden unter disen klastern aber solen auch begrissen seye jene Blaz, welche bey denen fenstern, zwischen denen zwey Mäuren sey und gepflastert müssen werden. Johannes Steyer Steinm. Meister. — Ugyancsak itt található Melchior egri Schlosser Meisterrel kötött szerződésük is. —

⁷⁸ Barcsay Amant Zoltán: Eger város régi ábrázolásai. Eger, 1938. 86, 105. kép. — Az Acta Jesuitica inregr. B. 371. fasc. 1. iratai közt (levéltári számozása 268.), melyen a rendház 1714–1718. évi kiadásai vannak felsorolva s azután ezen időközben végzett építési munkálatokat írja le a rendfőnök. „Rationes Residentiae Agriensis S. J. Sma gbris Ao 1714 ad ultimam 8bris 1718 temporesuperior P. Stefani Hávör. Melioratio Bonorum. Anno 1715. Murus fundametalis orgias 10 (?) longus, ovi ad huc desiderabatur in fabrica novi aedificij a 2da contignatione in 3iam usque edictus. Toti tractui Lato orgiarum 7, 40 vero longo, uti et frusto hortum versus 7 orgiarum longo tectum et scandulis lareicis duplicatum impositum. Terra evacta a dimidis trectu unius et mediae orgiae alta, et fornix cellariorum tum in ambitu, tum intra reliquum aedificium et lapide positus facitas in longum orgias 20. In ambitu infimo cubiculorum 4. Medio 3. totidem supremo fornices et tegulis perfecti. In infimo vero ambitu similis fornix in 15 orgias productus. In medio ambitu cubiculo P. Superioris duarum fenestrarum lato, in Supremo R. P. Provincialis aequa lato, tabulata etrabibus imposita, uti et supra loca.

Super hanc Anno 1717 oratorium pro nostris commodum 4 fenestrarum cum ionsevatorijs verum templi, et congregationis extractum. Sedes quaeprim turcica, e qua hactenus nostri ad populum dicebant ex Ecclesiae eliminata, et cathedra illi substituta.

Anno 1716 comparata fuerant materialia pro aedificio, verum causa, quae magnos Sumptus causavit Residentiae, et defectus vinni, pro quo emendo millet floreni mutuo accipi debuerunt, impalimento erant, quo minus aedificium prosequi potuerimus. In prima tamen contignatione gradus perfecti sunt et terra residua et toto aedificio evecta.

Anno 1717 usque ad 22 Augusti nihil aedificatum ob causam superiorem. Ex post residuus fornix cellariorum in ambitu orgiarum 20 longo, tum intra reliquum aedificium perfectus. Murus in quadrum solidus cum fornice pro subterranea fornace refectorij extractus. Arcularia pro tribus arcularijs omnibus necessarijs instructa. Listae fenestrarum pro infimo, supremo et medio ambitu, ac portae a potiori perfectae, uti etiam 4 majora totidem minora acinatoria pro novo acinatoria Refectorio sat eleganti labore arculariorum facta. Anno 1718 Gradus residui omnesomnino cum suis fornicibus, etiam pro cellario perfecti. Ambitus infimus integer sub fornice positus. In 2do et 3do fornix ad 19 circiter orgias productus. Dispensa, et commune cubiculum, utrumque duarum fenestrarum latum sub fornice positum. In refectorio novotrabes solidae pro tabulato positae prope 60. Murus interstitius intra lavatorium, et refectorium ad 2 dam contignationem eductus. Positi duo arcus supra refectorij pro interstitialibus muris cubiculorum. In infimo ambitu pro 4 cubiculorum portis lapides cum fenestrellis desuper muro impositi. In medio pro 13, in Supremo pro 4 portis ligna quercina immurata. Una 2plex porta, qua aditus patet sub tectum perfecta. Pro residuis portis immuranda ligna et fabros lignanos perfecta. In infimo ambitu

pro locis fornix solidus positus. Lapides pro exterioribus portulis fornacum 10 muro impositi. Lapides item pro fenestris 7 sedum altis cum cratibus Ferreis, 8 in infimo ambitu. Sine cratibus in medio n. 9. Totidem in Supremo immurato. Extant complures adhuc pro fenestris et portis convecti lapides. Uti et pro sternendo lavatorio, culina et dispensa. Pro ambitus quoque sternendis eruebantur. Externa coronis sub tecto perfecta extendens se in longuta ad orgias circiter 25, totumque aedificium hujus longitudinis ad infimum contignationem incrustatum et inalbatum. Interne supremus ambitus cum duobus cubiculis incrustatus. Fenestrae pro infimi ambitus cubiculis omnes, aliquae pro supremi ambitus iam factae relictae, pro reliquis ut in provisione actuali ponitur, materialia relicta. Mensae pro cubiculis patrum cum armarijs et cistulis n. 6. Totidem oratoria. Pedes n. 16 pro octo mensis refectorij e ligno quercino solidi sculptorii arte non inelegerat elaborati, uti et ciradae super acinatoria.

Anno 1717 inchoata hoc anno una cum gradibus perfecta duo cellaria sub horto, superiori e viva petra, longa orgiarum 7, lata plusquam 4 orgiarum. Item ambitus circiter 7 orgiarum longus, duarum latus ante cellarium curatus. Suppeditarunt haec complures orgias lapidum pro novo aedificio, et arenam non modio pro hoc anno, et superiore sufficientem, sed et pro futuro sat copiosam, si non sufficientem, quae in erea novi aedificij es relicta. Fornices praeterea omnes desuper terra repleti. Externe terra, quae fenestrellas cellarij aequabat et quibusdam in locis superabat ad aequalitatem fundamentorum evecta ex parte horti superioris ne nocive exposit esset aedifio. Ex-parte altera, multa, sed non tota evecta.

⁷⁹ Eger, Érseki Gazd. Lvt.: Számadási jegyzékek 1727–1732, — Szmrecsányi: i. m. 48, 198 l. — Gorove: i. m. Tud. Gyűjt. 1828. 12. évf. 7. sz. 6. l. — Az építési munkák menetéről a Historia Domus tájékoztató, közölve Szmrecsányi: i. m. 242–245. l. —

⁸⁰ Breznai: i. m. II. k. 36, 39. l. —

⁸¹ Barcsay: i. m. 60, 65, 66, 78, 80. kép. —

⁸² Szmrecsányi: i. m. 244.

⁸³ Eger, Gazd. Lvt.: Erogationes Promiscuae . . . 1729, 1731.

⁸⁴ Eger, Gazd. Lvt.: Erogationes Promiscuae . . . 1728, 1731, 1732, 1733 „Solvi Rendo Fratr. Colmano Sociis Arcularijs ipsius, per totum Annum qui Laborarunt”

⁸⁵ Eger, Gazd. Lvt.: Erogatio circa edificium R. Fr. Misericordia 1731.

⁸⁶ Miskolci minoriták Protocolluma 1748–85. 2, 4, 12. l. —

⁸⁷ P. Riesenhuber; Martin: Die kirliche Barockkunst in Österreich. Linz, 1924. 370, 424, 570. l., 70. tábla. —

⁸⁸ Schmidt, Justus: Wien. Wien, 1938. 60. l. — A magyarországi művészet a honfoglalástól a XIX. századig. Bp. 1956. 328. 1. kép. —

⁸⁹ Orsz. Lvt.: Invent. der in Hungarn aufgelassenen Kloster. E. l., A. 2744. tervrajzok, melyeket Rieger József eisenstadt (Kismarton-i) kőművesmester vételezett fel a rend felosztásakor. —

⁹⁰ Trsztyanszki, J. B.: i. m. 119. l. —

⁹¹ Tahy Gáspár: Heves és Külső-Szolnok trv. egy. vármegyék esmérteése . . . Tud. Gyűjtemény. 1837, 21. évf. 12. füz. 47. l. — Eger, Gazd. Lvt.: Számadási mellékletek 1730, 1731, Erogatio Promiscuae . . . 1730, 1731, 1732., Számadási mellékletek: 1726–1730 csomag No. 10, 11, 15. —

⁹² Eger, Gazd. Lvt.: Erogatio circa Ecclesiam Abanyienssem, 1731, 1732, 1735. — Az ácsmunkákat itt is Jenes Márton végezte, 1731–1733. évi számadási csomagban számlák.

⁹³ Egri Gazd. Lvt.: Erogatio circa Ecclesiam Abanyienssem 1735, máj. 29. Solvi Sculptori pro Statua S. Joannis Baptistae supra Januam forenssem exposit . . . 14. — Fl.

⁹⁴ Genthon István: Magyarország műemlékei. Bp. 1951. 284. l. — Szmrecsányi: i. m. 113. —

⁹⁵ Eger, Püspöki gazd. Lvt.: Liber CXV. 16. sz. iratsomó. —

⁹⁶ Szabó Erzsébet: Adatok gr. Esterházy Károly egri püspök építési tevékenységéhez (1784–1795.) Művészettört. Ért. 1958. 7. évf. 2–3. sz. 200.–204. —

⁹⁷ Eger, Püspöki gazd. Lvt.: Tervrajzok. —

⁹⁸ Eger, Püspöki gazd. Lvt.: Tervrajzgyűjtemény. —

⁹⁹ Eger, Püspöki gazd. Lvt.: Erogatio circa aedificium Kerecsensiensis, Anno 1732, 1733. Tahy Gáspár: i. m. 52. — Szmrecsányi: i. m. 198. — Az 1731–1732. évi számadási mellékletek szerint az ácsmunkákat itt is Jenes Márton, a lakatos munkát Schwitzer Christian, a kőfaragómunkát Steier János, az aranyozást Muhl József végezte.

¹⁰⁰ Szmrecsányi: i. m. 314. —

¹⁰¹ Eger, Püspöki gazd. Lvt.: Erogatio circa aedificium Templi Maklariensis. Ao. 1733. — Tahy: i. m. 52. —

¹⁰² Orsz. Lvt.: Conscriptio Bonorum . . . Ao. 1745. Urb. et Conscr. Fasc. 68. No. 27. 51. o. — Eger, Püsp. gazd. Lvt.: Aedilis scribatus Classis I. Liber 129/5. köt. 7. o. 20. §: „ . . . Maklaron megfordultam a kőművesmesterek és a T. Plébános Urral egyet értvén a Templomnak való helyet vettük gondolóra legelsőben is . . . legal- kalmasabb helye lenne egyenesen a Parochiával által ellenbe, azért 1. dombosabb s szárazabb a hely, mint alább, 2. tágasabb a hely és a Malomtól, kocsmától az holott sok szekerek szoktak lenni . . . távolabb és csendesebb helyen van. Ami a köveket illeti: ha a föld fagya kimegyen az ó Templomnak néhai kerítésének fundamentumát felhányván amennyire érdemes lesz és amint látszik, hogy szép kövek fognak kijönni, onnan fogjuk a köveket kiszedni.” 129/6.

köt. 17. o.: „1790. aug. 10. A Maklári Templom fundamentumából már annyira felemelkedett, hogy a (egri) várul a köveket hordatott a czoklik feliben...” 129/10. köt. 34. o.: „1794. dec. 3. Makláron a Toronymál már felhagyattam a kőművesekkel... a változó időben lassan ment odafönt a munka, hanem a boltozat körül vannak...” 129/11. köt. 16. o. 41. §. 1795. máj. 28.” A Maklári Templom oszlopaira míg az állás fel van szükséges, hogy a képfaragó az idefogalt Delineatióban... kijegyzett első Figurákat (die Kapiteller) elkészítse gipszből... azért a képfaragóval megalkuszom és mivel ezen Figurák a kőműveknek a formájára vannak, azt kikeresem mennyit fizettünk akkor contractus szerint azokért és amennyiben ezek nagybbskák lehetnek azoknál ahoz alkalmazom az alkut...” 129/11. köt. 23. o.: 1795 aug. 2.: A Maklári Toronymnak a keresztje már megkésztült...” 26. o. 71. §. 1795. okt. 11.: „... a keresztelőt az új Templomban készítettém meg a F. (első) Tárkányi Templomban levőnek formájára... Az olasz Adami annak formájára megfogja készíteni azon alku szerint, sőt a Szentel viz tartókat is, a ki már a Templom közepére meg kívántató flastrom köveket is fogja készíteni a Rácshgyi kő vágóban...” 30. l. 82. §. 1795. nov. 14.: „... a torony szépen fedettetik fellyebb fellyebb, hanem lassan az alkmatlan idő miatt...” A kőművesek a kryptának az eleit s bejáratát rakják...” Ez a templom 1945-ben elpusztult, csak a szentély és a sekrestye fala maradt meg részben. Ezeket restaurálva építették fel 1948-ban az új templomot.

¹⁰³ Eger, Püsp. gazd. lvt.: Recognitiones diversorum Opificii ad Aulam Eppalem Laborantium Super sui Excontentatione Ao. 1712, 1713. csomóban: 1713 die 25. Nov. számla. Murario Maklári Malomban tett munkának specificatioja. Ezen a napszámok neveit felsorolja, akik a munkát végezték. — 1792-ben Franz is készítet tervet egy „külső Malom” építéséhez.

¹⁰⁴ Orsz. Lvt.: Conscriptio Bonorum... 59. o. —

¹⁰⁵ Eger, Püsp. gazd. lvt.: Aedilis scribitus. Classis I. Liber 129/4. köt. 47. o. 120. §. 1788. aug. 14. „Az Ács Mester mostanában jöven a Tisza mellől referálja, hogy a Sarudi Toronymnak fa munkája egészben elrotthatt, félelmes, hogy el ne dülljön hamarjában és vagy a Templomn vagy más felől kárt ne tégyen, ahoz képest azt itéli, hogy ad interim a tetejét le vevén kis tetőt kellene neki tsinálni kevés sindelezéttel...” — 129/8. köt. 28. o. 63. §. 1792. aug. 4. „A Sarudi új Templomhoz tartozando Plánumat Francz Kőműves Mesternek, a Profilal a Grund rüsszel, a Toronymnak megigazitott Delineatiojával (nem tsak a Sarudinak, hanem a Maklárinak is:) nem külömben a T. Püspöki Parochia Istallojának megjobbitott Delineatiojával együtt bemutatom, azt is jelentvén, hogy amint a Francz Mestertől értem, a Sarudiak nevezetesen a Plébánus úr s a Birák azon vannak, hogy ha Excellenciádat meg nem bántanák, tehát se nem a mostani és régi Templomnak az helyén, se nem ott az holott a minap kívánták a megszárszknél, hanem a régitemető helyén épülne fel az új Templom...” — 30. o. 66. §. 1792. aug. 9. „...méltoztatott parancsolni azon könyvek felől, melyekből kivétettek a Tornyok formái... Erre jelentem, hogy amint Francz mester de foglalt czedulájában vallja ő azon formát a könyvből nem vette által, hanem csak a maga ítélete szerint delienálta. Licsner Ingenieur Úrtul van nálam Schreiber, ennek hatodik könyvében vagyon delienálva egy Torony fedél a melyen magyarázza azt miképen fednek fedő kövekkel a cserepek...” — Liber 129/8. köt. 41. o. 75. §. 1792. szept. 17.: „Francz Mesternek a Sarudi Templomhoz még megkívántatott Delineatioját, az Ács mesterével egyetemben bemutatom...” Eszterházy: „Kivánom papiroson látni az egész környékével hogy fog esni az Templom, tudni illik, mely megszíról az házaaktul, mely felé lesz nap kelet, mely felé az ajtaja...” — 38. o. 85. §. köt. 17. „Francz Mesternek a Sarudi új Templomról való Plánumat, hozzá tartozandó Delineatioval egyetemben bemutatom.” „Eszterházy: mivel már az idén ehez a Templomhoz kezdeni nem lehet a delineatioikat tartsa magánál a bauschreiber, a régi Templomot egészen el kell hagyni és még maradandó materialisra jó gondot viselni, hogy el ne veszenek.” — Liber 129/11. 28. o. 76. §. 1795. okt. 31.: „A T. námai Tisztartó panaszkodik, a Sarudi Templom fundamentoma körül lévő lassú munka ellen... Én már magam is intetem Francz mestert, hogy ottan serényebben láttatna a dologhoz, de haszontalan.” Eszterházy: „az Francz kőműves Mestert meg kell inteni nevémmel, hogy Sarudi Templomhoz annyi legényt rendellen a mennyit a Tisztartó vár, hogy kénytelen ne legyek a munkát más Mesternek által adni.” —

¹⁰⁶ Eger, Püspöki lvt. Liber CXV. 25. sz. iratesomóban: a kamara irata 1801 jan. 21. resolutio circa continuationem aedificii Ecclesae Sarudiensis, nomine Vacantem Epp. Agriem Bonor... ut in Possessione Sarud ad Vacantem Epptum Agriensem Spectante per defunctum Eppum Carolum Comitum quondam Eszterhazy Strui inchoata Ecclesia quantum ad ipsam Muri et fornicum Structuram continuatur, ac plane perficiatur Sumptusque hunc in finem necessarii ad 7939 fos 45 calculati ex intercalariibus Epptus illius Proventibus dependantur internae Nihilominus Ecclesiae Instructionis procuratio ad exitum usque pssentis Belli differatur, Planorum et Sumptuum Projector eo addito nota redditur, ut factis... in finem suo... Caeterum quantum Arcularius pro conficiendis Scamnis ad patactam Ecclesiam anticipationis cita adhuc Comite Eppo acceperit idem D. Praefectus est huc referendum habebit.” — Egy másik iraton fel van sorolva az építkezést végző mesteremberök neve a kapott összeggel:

Murarium Magistri	Josephi Francz	3018. Fl
Cuprarium	Joannis Francz	1571 „
Fabri Serrarii	Leonardi Fazola	691 „
Lapididae	Francisci Ledeh	917 „
Arcularii Agriens.	Antonii Oberfrank	495 „
Sculptoris Magistri	Josephi Moczer	790 „
Pictoris	Georgii Szikora	2704 „
Organificis	Pauli Koncz	450 „
Asciarium	Georgii Polereczky	1091 „
Arcularii Poroszloi	Mathiae Mayer	605 „
Vitrarii		532 „
		12 866 „

Az iratok közt van Motzer szobrász költségvetése, melyen többek közt szerepel: a tabernakolum két térdelő angyallal, „die Kanzel mid ihre ganze Verzierung wie in Riss zu seen ist 100. — Fl — „Továbbá Kontz Pál egri orgona tsináló mester költségvetése:”... hogy Sarud Helysége Templomába fogok tsinálni T. Cameralis Praefectus Ur parantsollattýbul Nyolcz mutatis Orgonát. Melly Orgona mind állattýában mind formájában hasonló fog lenni a Felső Tárkányi Orgonához, mind pedig az Árában tudni illik: 450 Rf. — Sikora György festő és aranyozó mester költségvetésében többek közt szerepel: „Ein Aldar Bilt Laubt Riss 230. — Fl, Ein Kanzel welche Marmorisirt und gefirniss, die Verzierung vergoldt 200. — Ft” — Ugyancsak itt található a toronysisak tervrajza Polereczky költségvetésével. —

¹⁰⁷ Eger, Püsp. gazd. lvt.: Erogatio circa Aedificium Templi Tisza — Püspökiensis Ao. 1732. — OL.: Conscriptio... U. et C. fasc. 68. No. 27, 68 l. —

¹⁰⁸ Eger, Püsp. gazd. lvt.: Erogatio circa Aedificium Aldii Sixaviensis. Ao. 1733, 1735. — OL.: Conscriptio... 27, 47. l. —

¹⁰⁹ Eger, Püsp. gazd. lvt.: Erogatio circa Aedificium Aldii Hidvéghienis. Ao. 1732, 1733. — OL.: Conscriptio... 55—56. o. Az épületnek az alaprajzát is közli. Az egyik épület a Tisza felé nézett, a provisor lakásaként szolgált, két szobából állt és melléképületekből. Poroszló felé nézett az urasági épület három szép nagy szobával, melyek közül az egyiket kápolnának használták. Egy harangláb is állt itt kis haranggal. —

¹¹⁰ O. L.: Urb. et Conscript... 69. o. —

¹¹¹ O. L.: Urb. et Conscript... 72—73. o. —

¹¹² O. L.: Urb. et Conscript... 42., 75. o. —

¹¹³ Eger, Érseki gazd. lvt.: Számadási mellékletek 1695—1720. kötegen Tarrodi István számadáskönyve 1715.

¹¹⁴ P. Trsztyanszki, J. B.: i. m. 111.

¹¹⁵ O. L.: Urb. et Conscript... 33. o. —

¹¹⁶ Kandra Kabos: Adatok az egri egyházmegye történelméhez. Eger, 1885. 64. o. —

¹¹⁷ Kandra: i. m. 64, 65.

¹¹⁸ Kandra: i. m. 56.

¹¹⁹ Szolnok Múzeum: Szolnoki ferencesek Historia Domusa: ab Anno 1731. „Anno 1736 die 6-ta Junij. Inceptam est aedificium seu corpus Ecclesiae... Anno hoc die 9.8bris terminata sunt fundamenta corporis Ecclesiae... 1737. apr. 9. inceptam est aedificium corporis ecclesiae, in superficie terrae super fundamenta... 1742 die 19. Septembris;... ex pura Eleemosyna tecta est Ecclesia. 1743-ban pestis járvány miatt szünetelt az építkezés. 1744: post factam Reservationem a peste ceperunt fieri dispositiones pro continuatione aedificij Ecclesiae, et primo quidem restaurata est fornax Regularia, quae extraeam minabatur ruinam, comparata est calix, his habitis, inchoatus est fornix Ecclesiae et... Frontispicium est ad unam orgiam elevatum, ut fornix debite ad aptari possit... Ao. 1745: Continuum est aedificium Ecclesiae hoc ordine. Elevatum est Frontispicium ad terminum debitum praeter statuas, quae si parabantur, poterunt quancumque apponi ad loca sibi jam praeparata. Idem frontispicium est etiam ncutatum a parte superiori, quousque scandulae tecti extendunt. Porta principalis seu Frontispicalis Ecclesiae hujatis est erecta Anno 1754.”

¹²⁰ Riesenhuber, Martin: i. m. 7. tábla.

¹²¹ Thieme — Becker: Künstlerlexikon, 32. kötet, 477. o. —

¹²² Szmercsányi: i. m. 233—234. o. —

¹²³ Winkler Pál: A kalocsai érseki főszékesegyház 1010-től napjainkig. Kalocsa, 1929. 60. o. — Szőnyi Ottó: Régi magyar templomok. Bp. 1933. 211. o. — Réh Elemér: A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában. Bp. 1932. 33. o. — Pintér Imre: A kalocsai főszékesegyház. Bp. 1942. 39—42. — Mojzer Miklós: Adatok Mayerhoffer András működéséhez. Művészettörténeti Értesítő. 1956. 5. évf. 2—3. sz. 136—139, 143—144. o. képe 137. o. —

¹²⁴ Riesenhuber; M.: i. m. 378. o. képe 5. tábla.

¹²⁵ Málnási Ödön: Gróf Csáky Imre bíborki élete és kora 1672—1732. Kalocsa, 1933. 90. o.

¹²⁶ Pintér: i. m. 40. l. —

¹²⁷ Katona, István: Historia Metropolitanae Colocensis Ecclesiae... Colocae, MDCCC. II. k. 215. l.: „... in praedicta civitate Colocensi dictam parochialem ecclesiam cum sacra suppellectili, non tamen ad pontificalia exercenda sufficiente, ac presbyterium, dictae ecclesiae rectorem: ceterum nec ecclesiam metropolitanam praeter

illius fundamenta, quae bonae mem. Emericus, dum viveret, S. R. E. ecclesia cardinalis, Cháki nuncupatus, dictarum Coloc. et Bach. ecclesiarum, ex concessione et dispensatione apostolicism dum viveret, praesul, iecerit, ... — Pintér: i. m. 39. l. —

¹²⁸ Málnási: i. m. 272. —

¹²⁹ Pintér: i. m. 41. —

¹³⁰ Mojzer: i. m. 139–140. l., képe 138. l. —

¹³¹ Szmrecsányi: i. m. 36, 48. Breznay Imre: Eger a XVIII. században. Eger; 1933. I. k. 43, 207. — Breznay — Karcos: Egri képeskönyv. Eger, 1937. 37 l. — Gerő László: Eger. Bp. 1954. 37. —

¹³² Szmrecsányi: i. m. 36.

¹³³ Szmrecsányi: i. m. 198.

¹³⁴ Breznay–Karcos: i. m. 60. l., képe 60. l. — Genthon; i. m. 279. — Gerő László: i. m. 40., 67. kép. —

¹³⁵ Breznay–Karcos: i. m. 60.

¹³⁶ Breznay: i. m. I. k. 90–91. —

¹³⁷ Balássy Ferenc: Adatok Telekessy István egri püspök életrajzához. M. Sion, 1864–II, 329, 330, 331. — Turóczy I.: Hungaria suis cum Regibus compendios data. Tyrnaviae, 1768. 196. — Gorove L.: i. m. Tud. Gyűjtemény, 1828–12, 7. füzet, 4. — Genthon: i. m. 277.

¹³⁸ Breznay: i. m. I. k. 279. —

¹³⁹ Szmrecsányi: i. m. 198. Szerviták Historia Domusának 1747. aug. 13-i bejegyzése. —

MAGYARORSZÁGI LÁSZLÓ MESTER SZEREPE MILANO ÉS BUDA 1391 KÖRÜLI KAPCSOLATÁBAN

(A MILANÓI DÓMRÓL, RENDEZETT 1968. szept. 8–12.-iki NEMZETKÖZI KONGRESSZUSON TARTOTT ELŐADÁS.)

A milanói dóm és Magyarország kapcsolatának kérdésében két területen lehetett az eddigi ismeretek bővítését remélnünk. Az egyik: a történeti források, írásos adalékok, a másik: mindkét részről a művészeti emlékek vizsgálata.

A milanói dómról az építkezés 1877–85 között publikált Annalesaitól kezdve,¹ továbbá Boito² és Nebbia³ régi monográfiái óta, számos részletkérdést tárgyaló munkában és még több művészettörténeti összefoglalásban történik említés. Ezek a legmodernebbekig⁴ mind megegyeznek abban, hogy ez az egyedülálló vállalkozás

gyűjtőhelye lett az akkori Európa minden számottevő művészei törekvésének, erejének. Vonatkozik ez a megállapítás az építészeti és szobrászati részre egyformán.

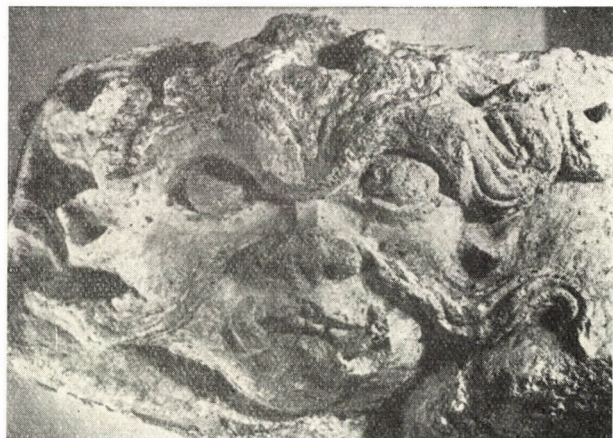
Magyar szempontból most elsősorban a dóm szobrászatának korai szakaszával foglalkozunk. Az írott forrásokból kezdet óta ismert 1391-ből Lasse d'Ungheria neve, mint akinek több mint száz kőfaragó munkatársa volt: „che aveva più di cento soci tagliapietre”.⁵ Milyen jelentősége van ennek az első percben igénytelennek tűnő néhány szónak? Az alábbiakban a fent jelölt kettős módon megkíséreljük annak a kérdésnek tisztázását és



1. Buda. Mária templom 1386–90 körül (Molnár J. felv.)



3. Buda. Vár 1386–90 körül (Molnár J. felv.)



2. Buda. Mária templom 1386–90 körül (Molnár J. felv.)



4. Prága 1370-es évek



5. Ūn. Anjou-kút vízköpője, Visegrád (Dobos L. felv.)

meghatározását, hogy mi volt Lasse d'Ungheria tevékenysége az egész akkori Európát megmozgató hatalmas vállalkozás kezdeti szakában. A pusztá adat említésén és ismeretén kívül eddig ugyanis — tudomásom szerint — sem odakint, sem nálunk nem történt kísérlet alkotásainak megkeresésére.

Írott forrásokból ismerve néhány egykorú és nagyarányú középkelet-európai építkezés munkaszervezetét, Bécs⁶ és Prága⁷ dómjait, a pozsonyi (Bratislava)⁸ várát, a több mint száz kőfaragó társ élén megnevezett Lasse d'Ungheria szerepe Milanóban nem lehetett jelentéktelen. Mint a fentebbiekből megtudjuk, a kőfaragók munkája nagy mesterségbeli tudást, alapos gyakorlatot kívánt, tekintélyük is nagy volt: közülük kerültek ki az



6. Milanó, dóm. 1391

építkezések vezető mesterei, akik viszont még maguk is végeztek sajátkezűleg faragó munkákat. Ilyen volt például Étienne de Bonneuil, akit 1287-ben Párizsból Svédországba hívtak az uppsalai katedrális építésére, mint „tailleur de pierre et maistre de faire l'église”. Az ugyancsak francia Jean Mignot, akinek meghívott szakértői szereplése 1399-ben éppen a milánói dómnál ismert, szintén egyszerű „tailleur de pierre” volt.⁹ A magyar Lasse-ből ugyan nem lett „maximus inzignerius”, de nagyszámú munkáscsoport tevékenységét vezette. Az alábbiakban neki és társainak tulajdonított alkotásokból leolvashatóan viszont az derül majd ki, hogy társai nem lehettek mind magyarok. A megvizsgálandó szobor-sorozatban ugyanis a legkülönbözőbb stílusok, számtalan egyéni művészi felfogás érvényesült. Igaz ugyan, hogy akkor Magyarország is a legváltozatosabb hatások találkozási pontja volt, de éppen a XIV. század végén és a XV. század elején, Zsigmond uralkodása kezdetén olyan élénk építőtevékenység folyt nálunk, hogy több mint száz kőfaragót aligha nélkülözhattunk volna. Hogyan kerülhetett mégis magyar mester mindjárt a dóm első, jelentős szobrászi munkáinál egy nagy munkáscsoport élére?

Itt pedig most erősen hangsúlyoznunk kell mesterünk magyar és nem csupán magyarországi voltát! Mert például az 1403/4-ben Bécsben dolgozó körömőbányai (Kremnica) András, Unger Péter és Unger Bálint, valamint az 1410-ben ugyanott említett soproni Keresztély kőfaragók¹⁰ német nemzetiségűek is lehettek. A Milanóban dolgozó Lasse névformájának eredete viszont mindenképpen a magyar Lászlóból vezethető le és nem a latin Ladislausból. Ebből következtethetően pedig, — bár szűkebb származáshelye nincs megjelölve — feltehetően kapcsolata lehetett a szent magyar király akkoriban különösen is élénk kultuszához. Talán éppen annak temetkezési helyéhez, Váradhoz (Oradea) volt köze és esetleg ott nyerhette mesterségének gyakorlatában az első alapokat is, mert Meszesi Demeter (1345—1372) püspöksége alatt történt ott a székesegyház bővítése és újjáépítése.¹¹ Ugyanott már 1360/65 körül készült a lovagkirálynak is álló bronz szobra, majd 1390-ben szabadon álló monументális lépő lovas emlékműve.¹² Ezek alkotóitól, Márton és György kolozsvári (Clusenberch-Cluj) mesterektől hazánk mostoha sorsa miatt, csak Prága számára készült alkotásuk, a híres Szt. György szobor maradt meg 1373-ból. Ennek a remekműnek keletkezését — legelső, kimerítően alapos méltatója, Balogh Jolán —, aki egyben a milánói — magyar kapcsolatok első feltárója is¹³ összefüggésbe hozta Anjou Nagy Lajos király lányának, Máriának és Luxemburgi Zsigmond, cseh hercegnek eljegyzését egyengető tárgyalásokkal.¹⁴ Házasságuk ugyan csak 1385-ben és Zsigmondnak a magyar trónra kerülése csak 1387-ben valósulhatott meg, de ezzel az Anjouk alatt induló prágai kapcsolatok egy csapásra intenzívebbek lettek.

Budán megindult az 1384-iki toronybeomlás következtében megsérült Mária-templom helyreállítása, Zsigmond király pedig megkezdte visegrádi, de főleg budai palotájának nagyarányú építkezéseit. Az utóbbi ugyan három szakaszban elhúzódott az 1420-as évek közepéig, de a munkálatok megkezdésének időpontja egybeesett a prágai dóm kórusának befejezésével.¹⁵ Zsigmond későbbi építkezéseihez — a rendelkezésre álló írásos adatok alapján tudható — Ulmból és Augsburgból is hívott mestereket,¹⁶ de ezek máshol dolgozhattak az ország területén, budai szereplésük nem bizonyított.¹⁷

A budai várnak a második világháborút követő években történt feltárási munkálatai közben, részint már korábban is a Mária-templomból (1., 2. kép), részben a várból (3. kép) számos olyan töredék került elő, amelyek a legszorosabb kapcsolatot mutatta ki Gerevich László a prágai Parler-műhely híres, torz konzol-fejeivel¹⁸ (4. kép). Ugyancsak hasonlóak a visegrádi palota rekonstruált, úgynevezett Anjou-kútjának vízköpő fejei is¹⁹ (5. kép). Ezeket Milanóba indulása előtt Lasse d'Ungheria mindenképpen láthatta már hazájában.

A milánói dóm külsején, lábazata fölött, a hármaskörből alkotott legelső párkány íveinek találkozásánál a támasztó konzolfejek között megtalálhatók a prágaiak és



7. Milanó, dóm. 1391.



8. Milanó, dóm, 1391

hamarosan távozott is Milanóból. Az 1401-ben történt próbálkozás Wenzel Parler meghívására viszont a mi szempontunkból már nem érdekes. Érvényes tehát O. Kytetzl megállapítása,²⁹ hogy parleri hatások nemcsak az ott járt III. Heinrichen keresztül juthattak Milanóba. De akkor viszont hogyan?

Budáról—Visegrádról, Lasse d'Ungheria közvetítésével. Az északi terv megvalósítására, részletekben való

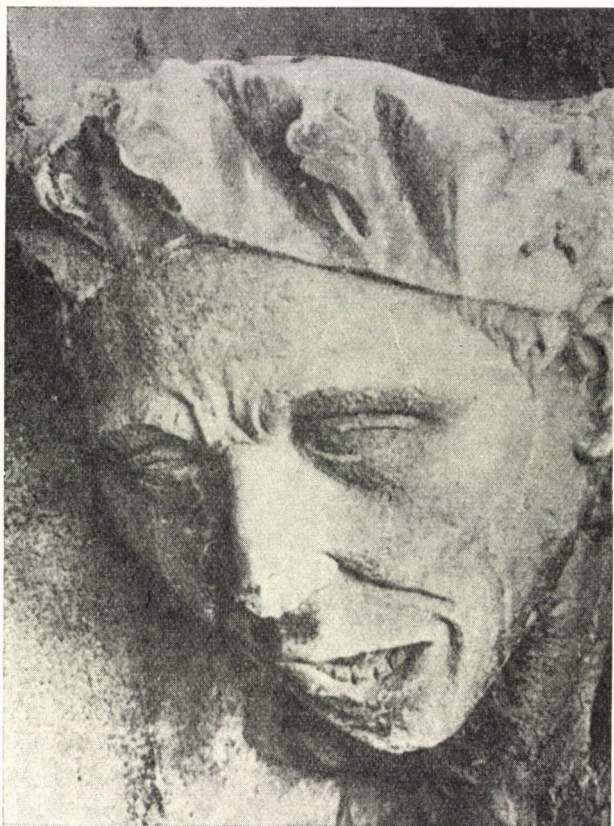
magyarországiak egyes társai (6., 7., 8. kép). E párkány készülésének ideje: 1391 pedig pontosan egybeesik a magyar kőfaragó milanói működésének évével.²⁰ A milanói fejek sorozatában azonban — amint erre Gerevich László figyelmemet felhívta — számos klasszikusan szép, idealizált, déli típus is található (9. kép). A Lasse-től vezetett nagyszámú csoportnak tehát bizonyára olasz tagjai is voltak.

Magának a konzolfejes párkány motívumának eredete visszanyúlik a román korra, amikor erre a megoldásra még egyszerű félköríves változatban számos példa idézhető: Olaszországból csak kiragadva néhányat például Pisa, Battistero első emeletén,²¹ Modena, dóm XI. század, Bari, Ruvo (Bari provinciában),²² a XIII. századból, Trento dóm, XIII—XIV. század stb. Németországban: Königsutter Stiftskirche 1190 körül, Magdeburg, dóm XIV. század eleje.²³ Magyarországon: Pécs XI. század, Ják középső apszis külseje a XIII. századból stb.²⁴

A milanói gótikus megoldás délen már nem fordul elő másutt és ez itt is északi mester elgondolása alapján készült. 1390. július 16-án a freiburgi Giovanni elkészítette az épület külső párkányának mintáját, „Giovanni di Firimborg faccia la sagoma della cornice esterna della fabbrica . . .”²⁵ Erre viszont a freiburgi mester számára már volt akkor északon gótikus mintakép. És éppen talán honfitársa, az ugyancsak freiburgi IV. Heinrich Parler révén, aki 1373-ban együtt dolgozott a család prágai ágával.²⁶ Ott pedig a Týn templom hármass ívű fülkéiben láthatta a gótikus konzolként használt fejeket.²⁷ Igaz, Milanóban éppen 1391/92-ben megfordult a nagy hírű családból III. Heinrich Parler is, de ő nem foglalkozhatott ilyen részletmunkák kivitelezésével. A meghívott többi északi vezető mesterhez hasonlóan alapvető kérdésekben mondott véleményt, elkészítette saját elképzelése szerint az épület teljes famodelljét.²⁸ Ugyancsak társaihoz hasonlóan az olasz vezetőkkel folytatott meddő viták után



9. Milanó, dóm. 1391



10. Reims. XIII. század



12. Augsburg, dóm, bronzkapujáról, XI. század



11. Strasbourg 1365 előtt

kivitelezésére ezért lehetett alkalmas a magyar mester, aki azonban több mint száz társának egyéni fantáziáját nem korlátozta, azt szabadon érvényesülni engedte.

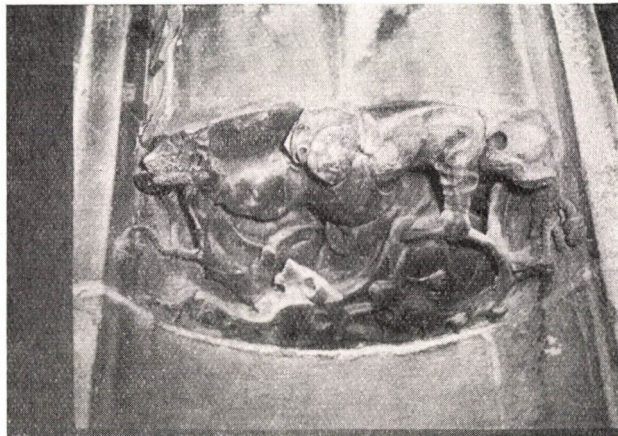
Így a milánói dóm szobrászatának kezdeti szakaszáról valóban érvényesek még a legújabbban írt összefoglaló megállapítások is: az akkor még erősen észak-európai és későgótikus jellegű, továbbá teljesen alárendelt az architektúrának.³⁰

További lépésként keresve a parleri torzfejek eredetét, azt látjuk, hogy XIII. századi reimsi motívumok³¹ (10. kép) jutnak el 1365 előtt a strasbourgi katedrális nyugati homlokzatára.³² Itt tűnnek fel a Prágára és Budára is jellemző golyó alakú, síkkal levágott, kidülledő szemek (11. kép). Strasbourg tehát csakugyan hat Milanóra,³³ de mint az évszámokból és a tervező mester személyéből kiténik, nem közvetlenül, hanem csak több közvetítő állomás után. Az 1370-es években Prágában, 1387 körül Budán és végül csak 1391-ben találhatók meg Milanóban a jellegzetesen torzított szájak, hullámszerűen hosszú bajszok és kanyargó hajtincsek.

Az egyes maszkokon feltűnően egyező szájtorzítást pontosabban megfigyelve, még ősi ikonográfiai jellegzetesség öncélivá lett, eredeti rendeltetését részben elvesztett továbbélését is konstatálhatjuk. A középen zárt és kétoldalt széthúzottan tágitott ajkak a régi, római kori bronzkapuk, fogaik között karikát tartó és vicsorgó oroszlánfejeiről kerültek³⁴ a párkányokat és boltíveket tartó kőkonzol-maszkokra. Az antik időkben csak a Nemtó hajóinak oroszlánfejeit említjük, a Karoling korszakból Aachen-t, a IX. századból, Augsburgot a XI. századból (12. kép) — közvetítőleg ezért kiemelten, mert itt egészen ördögivé változott az oroszlánfej („diabolus ut le rugiens”) — Milano S. Ambrogio korai fakapuján a kopogtató a XII. századból, majd számos dél-italiai példát, között



13. Canosa. ... sírkápolna



14. Milánó. Dóm 1393

tük Oderisio da Benevento alkotásait vagy Canosa di Puglia-ban a S. Sabíno székesegyház mellett Boemundus mauoleumának kapuját 1115 körül (13. kép) és Oristanóban az 1228-as késői előfordulást. Végül 1366-ból újra Prágában a dóm mellett, Szt. Vencel sírja fölé emelt kápolna ajtaján is található még ilyen oroszlánfejes kopogtató. Tehát úgy látszik, nemcsak a templomoknál menedéket kereső üldözötteknek nyújtottak ezek védelmet már érintésük által, vagy óvták a maguk apotropaikus erejével a nyugati sötétség titkos megrontóitól a bent kelet felé forduló ajtatos sereget, hanem a halottak örök nyugalomát is őrizték mágikus hatalmukkal.³⁵ Apotropaikus, pogány népi eredetű és varázsszerű szimbólumokat láthatunk ezek sze-

rint talán még a milánói konzoloknak annál a csoportjánál is, amelyeket eddig csak az egyik lapicida játékos trágárságának tulajdonítottak. (Nebbia: op. cit. p. 246.) A magyar háborúkról szóló történeti forrásokban 1165-ből és egy erdélyi templomunk diadalívet tartó pillérfőjének töredékén a XIII. századból mindenesetre tárgyi emléke is maradt az ilyen szokások bajt elhárító varázsserejében való hitnek, amint ezt Entz Géza és László Gyula közös kutatásainak eredményei kimutatták.³⁶ Megerősíti ezt a feltevést éppen a középső apszis külső falán való, talán tudatos alkalmazása az „elriasztó” torzfejnek, ott, ahol az épület belsejében, a szentélyben a keresztény vallási kultusz legféltettebb kincsét őrizték.

A Walter Paatz-tól felvázolt³⁷ későgotikus szobrászat nyugatról—keletre vonuló terjedésvonalába beletartozik tehát még Magyarország is. A nyugati Kárpátok nem jelentettek akadályt, elválasztó határt — az egyébként kedvező történelmi körülmények között — az európai stílusáramlatok számára. Az utána következő kelet—nyugati irányú visszahatásban pedig magyarországi László mester milánói szereplése révén aktív módon is részt vettünk.

Az sajnos azonban még ezek után is csak találgatás marad, hogy a milánói dóm külső ablakfiguráinak támasztóalapzatai egyiken a magyaros típusra emlékeztető figura (14. kép) (Nebbia: p. 11. No. 121) összefüggésbe hozható-e László mester személyével? Ennek a taláztatarnak keletkezési ideje sem esik távol a párkányfejekétől (1393) és itt esetleg mint ábrázolt kaphatott megörökítést a magyar kőfaragó.

G. Aggházy Mária

JEGYZETEK

¹ Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione. Milano. 1877—85.

² Boito, C.: Il Duomo di Milano e i Disegni per la sua Facciata. Milano. 1889.

³ Nebbia, U.: La scultura nel Duomo di Milano. Milano. 1908.

⁴ Pope—Hennessy, J.: Italian Gothic Sculpture. London. 1955. 33—55. o., 60—63. t.—Seymour, Ch. Jr.: Sculpture in Italy 1400—1500. Baltimore. 1966. 20—22. o. — White, J.: Art and Architecture in Italy 1250 to 1400. Baltimore. 1966. 336—350, 393—396 o., 28—29. kép., 159, 160/a., 188. t.

⁵ Boito, C.: id. m. 124—125, 293. o.

⁶ Uhlritz, K.: Urkunden und Regesten aus dem Archive der k. Reichshaupt-und Residenzstadt Wien. Jhb. d. Kunsthst. Samml. d. All. Kaiserh. XVI/II. Wien. 1895. No. 13032 13070 130209. — Genthon I.: Magyar művészek Ausztriában a Mohácsi vészig. Bp. 1917. 12—13. o.

⁷ Neuwirth, J.: Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dom-Baues in den Jahren 1372—78. Prag. 1890.

⁸ Szűcs, J.: A középkori építészet munkaszervezetének kérdése. Bud. Rég. XVIII. Bp. 1958. 313—363. o.

⁹ Aubert, M.: La construction au moyen âge. Bulletin Monumental. CXIX. Paris. 1961. 10., 117. o.

¹⁰ Id. 6. sz. jegyzet.

¹¹ Bunyitay, V.: A váradi püspökség története. I. Nagyvárad. 1883. 182—187. o.

¹² Balogh, J.: Márton és György kolozsvári szobrászok. Cluj—Kolozsvár. 1934. 45. 49. 32. o.

¹³ Balogh, J.: Adatok Milánó és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez. Budapest. 1928.

¹⁴ Id. 12. sz. jegyzet. 29. o.

¹⁵ Gerevich, L.: A budai vár feltárása. Bp. 1966. 287. o.

¹⁶ Horváth, H.: Zsigmond király és kora. Bp. 1937. 109. o.

¹⁷ Balogh, J.: A művészet Mátyás király udvarában. I. Bp. 1966. 47. o. 3. sz. jegyzet.

¹⁸ Horváth, H.: Középkori budai fejek. Bp. 1941. 17—18. o., XIII/1—2. t. Gerevich, L.: Prager Einflüsse auf die Bildhauer kunst der Ofner Burg. AHA. II. Bp. 1955. 51—61. o., 1—16. kép.

- ¹⁹ Szakál, E.: Diszkutak a visegrádi királyi palotában. Műemlékvédelem. X. Bp. 1966. 29, 32. o., 1. kép. — Balogh, J.: L. 17. sz. jegyzet alatt i. m. 235. o.
- ²⁰ Boito, C.: i. m. III—II2. o.
- ²¹ Venturi, A.: Storia dell'Arte Italiana. III. Milano. 1904. 994—996. o., 869—875. kép.
- ²² Lavagnino, E.: L'arte Medioevale. Torino. 1949. 220., 234, 240. o., 226, 249, 252. kép. — Passamani, B.: La scultura romanica del Trentino. Trento. 1963. Fig. 48.
- ²³ Behling, L.: Die Pflanzenwelt der mittelalterlichen Kathedra-
len. Köln, Graz, 1964. I., CXXXIV/b. t.
- ²⁴ Gerevich, T.: Magyarország románkori emlékei. Bp. 1938. 144. o., CXXII., I, XXII. t.
- ²⁵ L. 20. sz. jegyzetét.
- ²⁶ Paatz, W.: Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur im 15. Jahrhundert. Heidelberg. 1956. 17. o.
- ²⁷ Kutal, A.: Cescé Gotické Socharstvi. 1350—1450. Praha. 1962. 59. o., 100—105. t.
- ²⁸ Boito, C.: i. m. 118. 124. o.
- ²⁹ Th.—B.: Allg. Lex. Tom. 26. Leipzig. 1932. 245, 247. o. Ld.: Parler Wenzel és Heinrich III. cikkeket. (O. Kletzl.)
- ³⁰ Seymour, Ch. Jr.: i. m. 21. o.
- ³¹ Vitry, P.: Die gotische Plastik Frankreichs. Firenze—München. 1929. 78. t.
- ³² Schmitt, O.: Gotische Skulpturen des Strassburger Münsters Frankfurt a /M. 1924. II. 156/ I. t.
- ³³ Baroni, C.: Scultura gotica Lombarda. Milano. 1944. 130. o. 273—280. kép.
- ³⁴ RDK. I. Stuttgart. 1937. 852—856 hasáb. — Leisinger, H.: Romanische Bronzen. Kirchentüren im Mittelalterlichen Europa. Zürich. 1956. 57. t. — Ricci, C.: Romanische Baukunst in Italien. Stuttgart. 1925. 5. o. képe. — Decker, H.: Italia Romanica. Die Hohe Kunst der Romanischen Epoche in Italien. Wien, München. 1948. 201. kép, 324. o. — Ricci, C.: i. m. 88. o. képe. — Schwoboda, K. M.: Peter Parler. Der Baukünstler und Bildhauer. Wien, 1940. 12, 15. o., 16. kép.
- ³⁵ Pauly—Wissowa: Real—Encycl. II./1. Stuttgart. 1895. 189—190. hasáb.
- ³⁶ Entz, G.: Kolozsvárkörnyéki kőfaragóműhely a XIII. században. Kolozsvár. 1946. 8—9. o., 1—3. kép. — László, Gy.: Varázslás egy középkori templomunkban. Kolozsvár. 1947. 9—11. o., 1—3. kép.
- ³⁷ Paatz, W.: i. m. 15—17. o.

EGY 18. SZÁZADI PESTI KÖFARAGÓMESTER MUNKÁSSÁGA

ADALÉK A 18. SZÁZADI MAGYAR ÉPÍTÉSTÖRTÉNETHEZ

A 18. század utolsó negyede Pest város kezdődő fel-
lendülésének időszaka, ami az építkezések megélénkülé-
sében is tükröződött. Az utolsó évtizedre a Lipótváros
kialakulása ütötte rá bélyegét tervszerű tereprendezés
keretei között épülő „modern” házaival, de már a meg-
előző 15 év is fokozódó tevékenység jeleit mutatja a köz- és
magánépítkezések terén egyaránt.

Erre a 15 évre esik Hupf József köfaragómester rövid,
de intenzívnek mondható működése, amely precíz fel-
jegyzéseiből teljes egészében rekonstruálható. Ezeknek a
feljegyzéseknek részben munkanapló jellege van, részben
pedig a künnlevőségek nyilvántartására is szolgáltak.
Hupf maga „Universal Hand Prothocoll”-nak nevezi
ezt a 113 oldalas nagy alakú könyvecskét, amelynek a
város végrendeleti és leltári iratai közé való kerülésére
nyilván az adott okot, hogy gazdája nagy család hátra-
hagyásával idő előtt halt meg 1790. január 25-én végren-
delet nélkül.¹

Hupf személyének jelentőségét emeli az a körülmény,
hogy sógora volt a jeles id. Mayerhofer András idősebb
fiának, Jánosnak (1721–80), amennyiben ez az 1754. nov.
19-én kelt házassági szerződés szerint Hupf Erzsébetet,
József néjét vette nőül.² Apjuk, Hupf Tamás hajómester,
a Fehér Hajó utcai 436. telekkönyvi számú ház tulajdono-
sa, 1761. ápr. 11-én halt meg, anyjuk, Katalin, ekkor
még élt. Az apa halálakor, illetve az örökösödési eljárás
lefolytatásának végén, 1765-ben még két testvér volt
életben, a már nagykorú Mihály — aki nem volt jó vi-
szonyban apjával, sőt kezét is emelt rá — és az ugyancsak
férjezett Borbála. Hupf József 1765-ben 19 éves, tehát
valószínűleg 1746-ban született és nyilvánvaló, hogy a
legfiatalabb a négy testvér közül. 1790-ben bekövetkezett
halálakor 44 évével javakorabeli férfi volt. 1780 körül
nősülhetett: Rottenberger Annát vette feleségül és a
házasságból 5 gyermek született: Eleonóra, Klára, Erzsé-
bet, Anna és Mihály, akiknek az életkora 1790-ben 9, 7,
6, 2 és 1/2 évvel van az iratokban feljegyezve.

Ilyesféle családtervezés arra vall, hogy Hupf maga
sem számított korai halálára. A népes gyermeksereget az
apa halálával ért csapást aztán tetézte az anyának 6 hét
múlva, 1790. március 9-én bekövetkezett elhunytja. Az így
rövid idő alatt teljes árvaságra jutott Hupf-gyerekek egy
anyai nagynéni és ennek férje, Mayer Ádám gyámsága és
gondozása alá kerültek és az iratokból még mintegy 10
évig tudjuk sorsukat nyomon követni: a század utolsó
évében mind az öt gyermek életben volt, sőt Eleonóra, a
legidősebb már férjhez is ment Wagner Ignáchoz. Özv.
Mayerhofer né mint apai nagynéni, 1792. márc. 1-én
bekövetkezett haláláig tevékeny részt vett az árvák ügyei
intézésében; a Mayerhofer-iratokból özvegyiségében kü-
lönben is energikus, önálló üzletasszonyként lép előnk.

Hupf József 1776. dec. 9-én nyert, mint pesti szüle-
tésű, polgárjogot, ugyanez évvel kezdődnek feljegyzései,
tehát 1776-tól önálló mester. A szakmai konkurrenciát
tekintve: Conti Lipót 1773-ban már meghalt, így Hupffal
párhuzamosan csak a két Mayer (Mayr): János Mihály és
Henrik működik. Előbbi 1741-ben nyert polgárjogot, te-
hát idős embernek kellett lennie, utóbbi 1771-ben. A har-
madik köfaragó, kivel együtt 1790-ben megveszik Hupf
359,43 ft. értékű kőkészletét: Fessl Mihály János, aki

1790-ben nyert polgárjogot, előzőleg pedig, pl. 1784-ben
Hupf segédje. Így ő az, aki a szakmában az elhunyt Hupf
helyébe lép.

Hupf számadáskönyve igen részletes: 1776-tól 1789-ig
tartalmazza a vállalt munkákat, megbízók szerint idő-
rendben évenként csoportosítva. Mindenegyes rendelt
munkadarab vagy munkadarabkategória (pl. 4 ajtó, 16
ablak) külön szerepel pontos méreteivel és a tétel árával:
külön rovatban van feltüntetve az ár és utána, egy másik
rovatban, ismét szerepel az összeg, amely, miután
befolyt, át van húzva. Időnként az általában nem nagy
összegű künnlevőségek külön is fel vannak jegyezve. Az
egész gondos gazda munkáját tükrözi. Közben akadnak a
könyvecskében az üzleti kiadásokra: fuvardíjra, a segé-
dek és kötőrők napszámjára vonatkozó, gazdaságtörténeti
szempontból is értékes feljegyzések. Főleg működése első
idejéből találunk adatokat készpénz helyett természet-
ben kapott járandóságokról is.

Hupf nem indult szegény emberként az életnek: apja
halála után, 1765-ben, tiszta vagyonát 8745 forintra érte-
kelték és ennek 1/4-e volt akkor rá szállandó. Mihály és
Borbála testvéreinek a sorsa nem ismeretes, Mihály azo-
nos lesz azzal a Hupf Mihály hajóssal, aki a polgárkönyv sze-
rint 1765-ben nyert Pesten polgárjogot. Tény, hogy 1782-
ben Mayerhofer né Erzsébet 6000 Ft-on megváltja öccse
részét a Fehér Hajó utcai Hupf házban és mivel a házat
1791-ben 12 371 forintra becsülték, a 6000 Ft a ház fele
értékének felel meg.³ Így a másik két testvér vagy nem
élt már, vagy kielégítésük másképp történt.

Ez a 6000 forint adhatott nagyobb lendületet Hupf
üzleti tevékenységének, mert számadáskönyve szerinti
évi forgalma éppen 1783-ban ugrik fel. Kőbányai, saját
tulajdonában levő kemény- és puhakőfejtője már 1781-
ben birtokában van, mert ez évből fel vannak sorolva ott
dolgozó kötőrők.⁴ Nem tudjuk, hogy a többi mester
hogyan és honnan szerezte be kőszükségletét, illetve volt-e
nekik is saját kőfejtőjük; a szaktársak közül csak egyetlen
egyszer szerepel a számadáskönyvben az egyik Mayer
jelentéktelen, forintos tétellel. Úgy tűnik, a kőbányai kő,
bár kétféle volt, nem minden célnak felelt meg, mert időn-
ként Hupf is töret és hozat követ Borosjenőről és Békás-
megyerről. A kőbányai kőfejtőt halála után Fessl vette
meg 3612 forintért.

A kőfejtőn kívül Hupfnak két háza volt a mai Mú-
zeum körúton, tehát a bástyafalon kívüli házson: egy
kisebb, a 610. (később 616) számú és egy nagyobb, 613. szá-
mú a mai Ferenczy István utca torkolatánál, az észak felőli
sarkon. Az első, értékét tekintve, egészen jelentéktelen,
igen szerény ház lehetett: 1791-ben 2307 ft-ra becsülték
és 3250 ft-ért cserélt gazdát, a mai Múzeum körút 17.
számú ház helyén állott. Telkét Hupf vette 1778-ban és ő
építtette rá a házat.⁵ A másikat, a mai 11. számú ház
helyén, is Hupf építtette 1788-ban a régi lövölde telkén,⁶
ezt 1795-ben 14 113 ft-ra becsülték, amiből a telekérték
— 12 ft. négyszögölenkénti áron — 1764 ft-ot tett ki, a
kőműves- és köfaragómunka 7563 ft-ot, az ács-, lakatos-,
asztalos- és üvegesmunka pedig 4800 ft-ot. Ez a ház eme-
letes volt és a két emeleti lakás bére — mint a Hupf-árva-
kat illető elszámolásokból kitűnik — évi 200, ill. 180 ft-ot
tett ki. A bérlők személye is mutatja, hogy — mai kifeje-

zéssel élve — igényes bérlőkről volt szó.⁷ A házat 1805-ben Ráday Pál vette meg árverésen mint Hupf-féle házat;⁸ akkor tudjuk meg, hogy a ház a „Fortunához” nevet viselte. Feltehető, hogy építője választotta a háznak a nevet, 1788-ban nem is indokolatlanul.

Ritkán van alkalom arra, hogy egy — akár rövid — élet munkáját anyagi vonatkozásaiban is oly jól áttekinthessük, mint Hupf esetében. 14 évi működése során 21 647,03 értékű elvégzett munkát, ill. bevételt tüntet fel számadáskönyve. Ehhez járul még a 6000 ft, amit növértől a Fehér Hajó utcai házrész megváltásáért kapott. Szembenállnak ezzel a befektetései: a két ház, amely neki mint szakmabelinek valószínűleg a becsértéknél kevesebbe került és a köfajtő Kőbányán, 20 000 ft körüli értékben.

A 14 évi összbevétel évi 1546 ft átlagot ad. Az évenkénti bevételek itt következő összegezése azt mutatja, hogy az első öt évben a bevétel a fenti összegtől messze elmarad, ami vonatott kezdetre vall az önállósulás után. Az 1781—82. évek jelentős emelkedést hoznak, a rákövetkező öt év: 1783—87 a fénykort tükrözi, évi 3400 ft átlaggal. 1788-ban a bevétel visszaesik az 1781—82. évek szintjére, 1789 pedig kifejezetten gyenge. Talán már jelentkezett valami, egészségi állapot okozta energiahiány, mint a korai vég előjele.

Az évi bevételeket felbontottuk aszerint, közületi vagy magánépítkezésekből származtak-e, ill. olyan munkákból és szállításokból, amelyeket Hupf tágabb értelemben vett szaktársak: építő-, kőfaragó-, ács- és szobrászmesterek részére végzett:

év	közületek	magánszemélyek ^a	szaktársak
1776		424,57	13,—
1777		70,07	
1778		44,36	23,51
1779		34,36	
1780		111,48	58,36
1781		1 136,39	206,27
1782		549,02	325,43
1783		1 090,11	824,09
1784	426,57	1 917,33	698,57
1785	1711,08	637,16	80,31
1786	3319,41	3 433,32	4,68
1787	1106,38	1 670,57	41,44
1788	776,66	296,08	77,45
1789	65,50	380,11	93,39
	7495,60	11 794,93	2446,50

Az utolsó rovatban az építőszakma majd mindegyik ismert pesti képviselője szerepel kisebb tételekkel, így Brein építópallér, Fessl és Hacker ácsmesterek, Kund kőművesmester. Állandó kapcsolat két mesterrel mutatkozik:

Jung József	2077,22	összegben,
Hebenstreit József szobrász	236,32	összegben.

Mindkét név 1780-tól szerepel a számadáskönyvben mindvégig. Hebenstreitnek leginkább követ szállított Hupf, 1785-ben és 1787-ben „nach Gödöllő” megjegyzéssel, jelölve annak, hogy Hebenstreit dolgozott ez időben Grassalkovich hercegnek. Sokkal jelentősebb a Junggal való kapcsolat. Hupf kőfaragó-alvállalkozóként dolgozik az esetek nagy részében Jung építkezéseinél és mivel ezekről sajnálatosan keveset tudunk, érdemes őket tételenként felsorolni:

1781	Kritsch-ház	201,57
1782	a Kecskeméti Kapun kívüli építkezés	87,11
	egykori Alapy-ház	48,24
	a hídnál levő építkezés	15,47
1783	harmincadhivatal	824,09

1784	Tabakabaldo saját ház a Kecskeméti Kapun kívül	21,30
	Fehér Hajó (emelet)	77,02
	saját ház a hídnál	77,52
		595,23
1785	cinkotai r. kat. templom	3,52
1787	Kelepecz-ház	108,38
1789	ház a Magyar utcában	25,59

Kritsch szabómester 651. telekkönyvi számú háza a Fehér Hajó utcában a hasonló régi híres fogadótól számított második ház volt, a Hupf-háznak ugyancsak második szomszédja; Hupf munkanaplójából kitűnően alighanem emeletráépítésről volt szó. Jung Kecskeméti Kapun kívüli házát említi Réh (Révhelyi) Elemér az 1778. évvel kapcsolatban;¹⁰ az építkezés, úgy látszik, áthúzódtott a következő évekre is. A ház az 506. telekkönyvi számot viselte, múlt századi metszeteken ábrázolva van. Új építkezésről volt szó, ami kitűnik az ingatlan forgalmi árából: Jung 1773-ban 3500 ft-ért vette a bástyafalon belül álló házat, hozzáépített a falon kívül és 19 000 ft-ért adta el 1800-ban.¹¹

Az egykori Alapy-ház: az 58. telekkönyvi számú ház az Egyetemi templommal szemben, a mai Károlyi Mihály és Eötvös Loránd utca sarkán, 1781-ben vették meg Károlyiek 7060 forintért és 1792-ben adták el 9315 forintért.¹² Új építkezéssel indokolható jelentékeny áremelkedés nem mutatkozik, feltehetően csak kisebb javításokról volt szó.

Az „újból épített” Harmincadházról (a mai Vörösmarty tér és József nádor tér közti háztömb helyén) Rupp Jakab emlékezik meg az 1782. év kapcsán.¹³ Hupf feljegyzései szerint az építkezés 1783-ban — vagy akkor is — folyt. Schams így írja le: földszintes, nagy épület, egyszerű, de nemes architektúrájú, különösen kapuja nagyon ízléses.¹⁴

Jung József saját építkezése a Duna mellett a Kishíd (mai Türr István) utcában folyt, a későbbi Kemnitzer-ház tőszomszédságában; a telket a bástyafalon túli része megvásárlásával 1789-ben a lipótvárosi telkek árverezésekor jelentékenyen megnövelte.

A cinkotai r. kat. templom 1757-ben épült,¹⁵ nem új építkezésről, hanem javításokról volt tehát szó.

Kelepec paszományos mester 1787-ben vette Magyar utcai 338. telekkönyvi számú házát,¹⁶ talán ugyanerre a házra vonatkozik a felsorolt tételek közül az utolsó is.

A szaktársak részére végzett munkák az összvolumennek mintegy 12%-át tették ki. Lényegesen nagyobb ennél a közületi rendelések, ill. munkák aránya kb. 34%-kal. 1784-ben kapta Hupf az első kisebb közületi munkát Pest megyétől, ezt követték aztán a nagy egyetemi építkezések Pesten és Budán, elsősorban nyilván mindazon épületek átalakítása, amelyekben az egyetem elhelyezést nyert:

év	Curial-haus, Pest	chem. Jesuiten-haus	Franciskaner-kloster	Bot. Garten	Ex-Cla-rissen	chem. Land-haus	alt. Pauliner-kloster
1784	192,29	45,18	161,10				
1785	289,34	235,24	806,59	238,26	63,27	15,45	46,17
1786		5,56				6,09	57,31
1787		31,—					
1788		3,19					
1789						4,26	

2202,50 ft értékben. Az egyik 1785. évi tételnél szerepel egyedül az építész: Hillebrand neve.¹⁷ Ezen építkezések keretében a legnagyobb munka azonban az újonnan épült Központi Szeminárium,¹⁸ amely azonos azzal az új három emeletes épülettel a pálosok gazdasági udvarán, amely Kopp Jenő szerint 1786 őszére lett készen; ezért kerülhetett csak 1786. november 6-án sor a pesti egyesített szeminárium működésének megkezdésére.¹⁹ Az itt végzett munkák értéke

1785—86	3232,22
1787	148,07
Összesen	3380,29 ft-ra rúgott.

1787—88-ban még három nagy kórházi építkezésen végzett munka következett:

év	Lagerspital	pesti katonakórház	budai katonakórház
1787	866,28		
1788		93,54	664,30
1789	32,02		

amelyek értéke 1656,54 volt. A munkák terjedelmét mutatja, hogy a Lagerspitalon²⁰ 236 ablak, a budai katonakórházon 168 ablak szerepelt, míg a Központi Szemináriumon 273 és utóbbi portáljáért pl. 140 forintot számított fel mesterünk.

Úgy a közületi, mint az alább tárgyalandó magánépítkezéseknél Hupf nem alvállalkozója volt valamelyik szakársának, elsősorban Jung Józsefnek, hanem közvetlenül állott szemben az építetovel mint fővállalkozó a kőfaragómunkák tekintetében. Igen nagy kár, hogy Hillebrand építészen kívül sohasem tartotta szükségesnek megemlíteni, ki a kőművesmunkák vállalkozója azaz az építőmester. Sajnos nem gondolt rá, hogy ez egykoron elősegítette volna az építéstörténeti kutatást.

A magánépítkezésekben való közreműködés teszi ki Hupf munkásságának több mint felét (kb. 54%) összesen 11 794,93 ft értékben. Ebből kb. 23% a vidéki munka az alábbi helyeken: Dunaharaszti, Fót, Gödöllő, Gyömrő, Jászberény, Pilis, Rákoscaba, Rákospalota, Sári, Újhartyán. Ha a magánfelek részére végzett munkákat felbontjuk főúri és polgári szektorra, úgy az utóbbira vidéken egészen jelentéktelen tételek esnek, ahol is megbízói Torma rákospalotai udvarbíró, az újhartyáni pap és a jászberényi serfőzőmester.

Főúri megbízásból készült munkáinak értéke (ezek közé soroljuk az Űrményi Bernát által építtetett gyömrői r. kat. templomot is) majdnem eléri a közületi munkákét, mint ez a következő összeállításból látható:

év	főúri	polgári
1776	424,57	
1777	70,07	
1778	3,20	41,16
1779		34,36
1780		111,48
1781	27,25	1109,14
1782	215,37	333,65
1783	954,11	136,—
1784	1302,25	615,08
1785	441,49	195,67
1786	3317,20	116,12
1787	243,16	1427,41
1788	30,—	266,08
1789	3,67	376,44
	7032,34	4762,59

Főúri megbízói közt szerepel Batthyány hercegprímás, gr. Beleznay (Pilis), Brudern br., gr. Fekete (Fót), gr. Károlyi Antal, Laffert br., Orczy br., Grassalkovich (gróf, majd herceg), Űrményi Bernát, gr. Wartensleben (Gyömrő). A lényegesebb tételek az alábbiak:

Űrményi	545,12	1776
Laffert	695,29	1778—1787
Károlyi	2621,23	1781—1787
Beleznay	457,45	1782—1784
Brudern	140,37	1782
Fekete	282,46	1784—1785
Grassalkovich	2001,51	1784—1789

A gyömrői r. kat. templomot Űrményi Bernát földesúr építtette 1777-ben; az építész személye szempontjából — a sógori kapcsolat alapján — megfontolandó volna Mayerhofer János személye, aki ez idő tájt fejezte be a

szomszédos Pécelen a Ráday-kastély építését.²¹ Hupf 10 + 4 ablakot, különböző parkányzatokat és Sockelplatte-kat készített.

A Laffert-megbízások közül jelentéktelen a dunaharaszti úrilakon (1778), a rákoscabai Lusthaus-on (1781), a domonkosok templomához közelfekvő házban (1782)²² és a sári granáriumon (1784) végzett munka. Annál kiadósabb munka adódott 1783-ban a pesti ház építése alkalmával²³ 637,58 ft. összegben, amely azonban, úgy tűnik, még mindig csak földszintes volt;²⁴ többek közt négy boltajtó és 11 utcára szülő ablak készült. A dunaharaszti úrilakkal kapcsolatban megemlíthetjük, hogy ma is műemlék-épületként van nyilvántartva (Bajcsy-Zsilinszky út 128): földszintes barokk ház, amelyet Laffert Ferdinánd építtetett 1718-ban.

A Károlyi-féle munkáknál — 7 éven keresztül végzett apróbb pótlások-toldások mellett — egy hatalmas tételt találunk 1785—86 jelzéssel 2249,28 ft. összegben. Itt meglepő az évszám, mert eddigi ismereteink szerint a Károlyi-palota nagyszabású átépítése 1779/1780-ban történt.²⁵ Úgy látszik, hogy ez a megállapítás oly értelmű kiegészítésre szorul, hogy még 1785/86-ban is építkeztek. Az építész személyét Hupf számadáskönyve sem tisztázza; de megerősíti Révhegyi Elemér feltevését, hogy Jung volt az építőmester, két körülmény: egyrészt Hupf szoros kapcsolata Junggal, másrészt az, hogy a Károlyiak által 1782-ben megvett Alapy-házon is Jung dolgozott.

A pilisi munkaterületet Hupf alighanem a Mayerhofer-kapcsolatnak köszönhette. 1782—83-ban kisebb munkákat végzett a pilisi evang. templomon, amely a Beleznayak hathatós támogatásával épült: felavatására 1784. advent második vasárnapján kerül sor. 1783-ban dolgozott Hupf a pilisi Beleznay-kastélyon, 1784-ben pedig, eléggé tekintélyes összeggel — 286,40 ft. — egy présház szerepel Pilisen.

A főtí munkák azon az épületen történtek, amely a mai kastély építése előtt, 1811-ben „kis kastély formára épült ház”-ként van jellemezve²⁶ és a költő-tábornok: Fekete János gr., valamint fia, Ferenc lakhelyeül szolgált.

Összegeztérőleg a második helyen állnak a főúri megbízások közt a gödöllői földesúr által adottak. Grassalkovich felé Hupf számára két kapcsolat is kínálkozott: az egyik az id. Mayerhofer András személye, aki Mojer szerint a Grassalkovichoknak szinte családi építészé lett,²⁷ a másik Jung József, aki 1763—71 közt állt Grassalkovich szolgálatában. 1786-ban több mint ezer forintos munkát végzett Hupf a gödöllői kastélyban, de tekintélyesek az 1784. évi tételek is, amikor a hercegi rangra emelt Grassalkovich gödöllői kastélyán és pesti palotáján a harcegi címert helyeztette el Hupffal; a címer maga 57,15 ft-ba került.

A kőfaragómester természetével jár, hogy művelőjét nemcsak ház-, hanem kertépítésnél is igénybe veszik. Ilyen természetű munka lehetett, amelyet 1782-ben br. Brudernnek végzett, a Laffert-házzal szomszédos Brudern-ház kertjének teraszán. A másik ily természetű megbízás átvizs a polgári megbízásból végzett munkák szektorába: 1780-ban Lazarade görög kereskedő — helyesen Angellakis Iaskarnak hívták és a legtekintélyesebb pesti kereskedők közé tartozott — készíttetett Hupffal díszeket Soroksári (ma Ráday) utcai kertjében, amelyért ugyanebben az évben cserében adott özv. Paulovicsné Viasz Erzsébetnek egy másik ingatlant.²⁸ Az 54 ft áru munkán belül 2 oszlop és 2 antik váza ára 22,30 ft volt.

A polgári megbízásból végzett munkák legnagyobbika a „Koronához” címzett Neumayer-ház építése kapcsán készült kőfaragómunka volt 1781—82-ben. Az építetű rokon volt: Neumayer Miklós parókakészítő mester Mayerhofer János és Hupf Erzsébet leányát bírta nőül. A Váci utca — Régi Posta utca sarkán levő ingatlant 1778-ban vásárolta Neumayer 10 000 forintért és a házat feltehetőleg két emeletre építtette. Erre részben abból lehet következtetni, hogy Hupf 69 ablakot szállított, részben pedig abból, hogy 1802-ben, amikor Manno Demeter görög-cincár kereskedő a házat megvette, a vételár 50 000 ft-ra rúgott, bár 1778—1802 között, ha volt is az ingatlanok árában állandó emelkedés, ugrásszerű, inflá-

ciós jellegű emelkedés még nem mutatkozott. A házat 1786-ban megemlíti Korabinszky is, kiemelve, hogy ebben — a postával szemben — van a Korona-vendéglő és a szép Tuschl-féle kávéház.²⁹ A Korona-kávéház több nemzedéket látott jönni-menni, mert mintegy 80 év múlva, 1859-ben, pesti városnéző sétája befejeztével még mindig ide tér be egy kávéra „egy vidéki ember”, Nagy Tamás.³⁰

A többi magánmunka közül említést érdemel: 1782—83 az „Arany Borz” nevű ház és kávéház, a Borz (ma Nyáry Pál) utca névadója Wittmässer Mátyás városi levéltáros megbízásából³¹

1783—84 Dr. Glosius orvos háza (a mai Veres Pálné utca 6. helyén)³²

1787 Stahly orvosprofesszor külvárosi háza

Thurn mézárasmester háza a Molnár utcában³³

1787—88 Benitzky Ferenc Keresi úti háza

(ma Rákóczi út — Puskin utca sarok). Déryné naplójából tudjuk, hogy az 1838. évi árvíz elvonulása után egy idő múlva leomlott a ház egyik fala és ezért a hajléktalan-ná vált neves Fánscy-színészpár kénytelen volt Dérynével meghúzódní.

Ismételten tett megjegyzéseinkből látható, hogy Hupf legtöbb munkája olyan házhoz adódott, amelyet közvetlenül megelőzőleg vásároltak a megbízók és átalakításokhoz vagy éppen újépítkezéshez fogtak. Az ilyen természetű adatok nagy mértékben alátámasztják Hupf feljegyzéseinek hitelességét.

Említtük, hogy úgy a közületi, mint a magánépítkezéseknél Hupf a kőfaragómunka tekintetében fővállalkozóként áll az építetttel szemben. Nem vitás, hogy jellegét tekintve tőkés vállalkozó, aki segédekkel dolgoztat. Feljegyzései megőrizték egyes segédei nevét és napszámberét. 1779-ben segédei:

Ponholtzer Lipót	
Pomeisl Mátyás	órabérük: 4 kr.
Nahmer József	napszámber: 36 kr
Dundarek Ignác	munkaidő: napi 9 óra.

1782-ben 45 kr volt a napszámber, ezek szerint az órabér 5 kr-ra emelkedett. 1784-ben Fessl Mihály és Träger Pülöp segédek vannak említve.

Ha a jó években, tekintettel a sok ünnepre és általában az építési idény tartamára, évi 200 munkanappal számolunk — ez valószínűleg optimisztikus kalkuláció —, teljes foglalkoztatás mellett egy segéd

1779-ben	évi 100,
1782-ben	évi 150 forintot keres-

hetett meg. Hupf üzleti rezsije szempontjából, átlagos négy segéd alapulvételével, a munkaerő évi 400—600 forintot jelentett. Ehhez jön a kőbányai kőfejtő amortizációja, az ott dolgozó kötőrők bére, a másutt törtetett kő ára és a fuvarköltségek. Ami a kőbányai kőfejtőt illeti, alighanem külső-józsefvárosi lakosok alkalmi munkájáról volt szó, akik akkor és addig dolgoztak az építési idény alatt, amikor és amennyi kőre szükség volt egy bizonyos állandó készlet figyelembevételével; láttuk, hogy ez Hupf halálakor kerek 360 forint értékű volt. Feltehető, hogy csak a telepvezető (Hüttführer) volt többé-kevésbé állandó alkalmazott. Mindent összevéve, Hupf évi üzleti rezsije a jó években 1000 forintnál sokkal többre nem igen tehető; a rosszabb években nyilván leszorította, amennyire lehetett.

Említtük, hogy pályája kezdetén előfordult a járandóság természetben történt kiegyenlítése. 1776-ban egy ízben egy 50 font (= 28 kiló) súlyú malacot 4 forinttal, egy pár tyúkot 21 krajcárral és — ami ma fantasztikusan hangzik — egy libamáját 4 krajcárral számít be. Az utóbbi tétel mutatja, hogy az idők folyamán milyen eltulodások következhetnek be egyes élelmiszerfélék értékelésében, mert egy négy krajcáros libamáj akkor is igen olcsó mai fogalmaink szerint, ha nem-hízott liba kis májáról van szó. Ami ma csemegének számít, úgy látszik, 190

évvél ezelőtt mindenki számára hozzáférhető étel volt. Hupf egy másik adata szerint egy csőbör fehér bort (kb. 42 liter) 3 forintért vett át, literjét tehát 4 1/4 krajcárral számíthatjuk. Tény, hogy a segédek megélhetése ilyen élelmiszerárak mellett, amíg dolgoztak, biztosítva volt; helyzetüket persze súlyosbította, hogy az idény folyamán kellett megkeresniük az egész évre valót. Amiről sem 100, sem 150 forint évi keresettel nem is álmodhattak, egy olyan lakás, amilyen Hupf házának emeletén volt kiadó, hiszen a 180—200 forintos bér messze meghaladta azt az összeget, amit egész évben kerestek. Egy ilyen lakás csak a mester jövedelmével bíró személyek számára jöhetett szóba. A fentiekben felhozott adatok alapján Hupf évi jövedelme, legalább is az öt jó esztendőben, igen tekintélyesnek mondható.

Hupf polgári rendelésre készült munkái összeállításából kitűnik, hogy építkezésenként igen különböző értékű kőfaragó munkákra került sor. A munka mennyisége természetesen függött az épülő ház méreteitől, de függött a külső kivitelezés tekintetében az építetttől által támasztott magasabb igényektől is. A szóban forgó házaknál 120—1200 ft között mozog a kivitelezett munkák értéke: terjedelme alapján a Neumayer-féle Korona-ház vezet és messze meghaladja Laffert Úri utcai házat is, amelyről pedig, mint főúri építkezésről, feltehető a díszes kivitel. A Károlyi-palota persze valamennyit megelőzi.

Az 1783—1801 közti időből 147 belvárosi házról áll részletes becslés rendelkezésre.³⁴ A becslés általában úgy történt, hogy két szakember: egy kőműves- és egy ácsmester végezte; előbbi a kőműves-, kőfaragó- és fazekasmunka, utóbbi az ác-, lakatos-, asztalos-, üveges- és esetleges tetőfedőmunka értékét állapította meg. Ehhez jött a telekérték. A becslők esküre voltak kötelezve; előkerült az eskümintá szövege is:³⁵

„Én esküszöm Istenre, Boldogasszonyunkra és minden szentekre, hogy azt, aminek a becslésére elhívtam, senkinek sem kedvére, sem kárára, barátságra és ellenségeskedésre való tekintet nélkül, haszon vagy károsodás előidézése nélkül, hanem úgy, ahogy értem, lelkiismeretemre hallgatva igazságosan és híven fogom felbecsülni. Úgy segéljen engem Isten, a mi Boldogasszonyunk és Isten minden szentje.”

A 147 belvárosi ház kb. 1/5-énél szükség volt arra, hogy a becslést ne csak a fenti két szakember végezze, hanem mind a hat, ill. hét szóba jövő szakma mestere külön-külön. 28 belvárosi házról van ilyen részletes becslésünk (olyan is van, amelynél az évek során újabb becslés is szükségessé vált): ezek azok a nagyobb luxussal kivitelezett házak, amelyeknél az egyes szakmák munkájának a felmérésére a kőműves- és ácsmester már nem bizonyult elégségesnek. A 99. telekkönyvi számú Mocsonyi-háznál (ma Veres Pálné utca 24) 1783-ban Hupf József becsülte fel a kőfaragó munkát.³⁶ Általában olyan házaknál szerepel külön kőfaragó-becslő, amelyeknél a kőfaragómunka meghaladja a 150—200 forintot. A 28 ház közül a kőfaragómunkák értékét tekintve a Nagyhid (mai Deák Ferenc) utcán állott 593. sz. Eger-ház vezet 3521.—forinttal. Tulajdonosa veje volt Häussler Sebestyénnek, a „Hét Választófejedelm” ez időbeni tulajdonosának; említsük meg itt, hogy az após rossz véleményvel volt veje gazdálkodásáról és emiatt vagyonának Egerére szálló részét nem leányára, ill. vejére, hanem unokáira hagyta.³⁷ Eger egyébként apósa volt Pollack Mihálynak. A „rossz gazdálkodás” valószínűleg vonatkozott a vő házának túlzott luxussal történt kivitelezésére is. Második helyen állott br. Brudern 49. telekkönyvi számú háza az Úri (ma Petőfi Sándor) utcában, a Párisi Udvar tőszomszédságában.

Ha a kőművesmester becslése tárgyát képező kő- vagy téglafelépítmény értékét szembeállítjuk a kőfaragómunka értékével egy házban, százalékos viszonyszámot kapunk, amely a ház luxusindexének volna nevezhető. E tekintetben Brudern br. háza vezet 25%-os arányszámmal (12 575 ft: 3177 ft.), a második helyet Pauer Gáspár Jánosnak, a leggazdagabb pesti polgárok egyikének 67. telekkönyvi számú Váci utcai háza (a későbbi Mocsonyi-

ház a Régi Posta utca sarkán, a Neumayer-féle Koronaházzal szemben, ma Váci utca 16.) foglalja el 18%-kal, a harmadikat pedig Hupf háza a Fortunához 17%-kal. A 28 házból tizenhétből az index 3—7% között mozog.

Hunfalvy János említi, hogy 1795-ben a belvárosi plébániatemplom toronygömbjeibe okmányokat helyeztek, amelyek szerint Pestnek ekkor 28 870 lakosa és 2581 háza volt. Ezek közül 24 volt két emeletes és 318 egy emeletes.³⁸ Ha Pest késői barokk városképét akarjuk rekonstruálni, ott fogunk csinosabb, városias városképet találni, ahol az emeletes házak tömörülnek, tehát a Lipótvároson (itt 1795-ben még nem szabad túl sok mutatós házzal számolni) kívül elsősorban a Belváros középső és északi részén, beleértve a kapuk felé vezető főutvonalakat. A házak élesoportját azok a házak fogják alkotni, amelyeknél külön történt a kőfaragómunka becslése és ezen belül is azok, amelyek luxusindexe magas.

Nehezebb kérdés — adatok híján — sajnos az építőmesterek megállapítása az egyes házaknál. E tekintetben Hupf számadáskönyve is csak kevéssel járul ismereteink gyarapításához. Tekintettel Jung Józseffel való szoros kapcsolatára, talán nem túl merész az a feltevés, hogy Jung szerepelt építéssként azoknál a házaknál is, amelyeken Hupf fővállalkozóként végezte a kőfaragó munkát. Feltűnő mindenesetre, hogy Zitterbarth Mátyás,

aki 1793—1801 között szinte egyedül végzi a kőművesmunka becslését — Jung egyszer sem szerepel —, Hupf számadáskönyvében megemlítve sincs. Lehet, hogy két konkurencsoport állott egymással szemben kőműves-kőfaragó relációban: egyik oldalon a Jung—Hupf kettős (Hupf halála után talán Fessl), a másikon a Zitterbarth—Mayer kettős.

Pesten nem történt meg a városfejlődés során az, ami megtörtént pl. Glasgowban, hogy a városközpont teljes egészében átveődött a szomszédos, a 19. században épült városrészre és a régi városmag megmaradt — majdnem slum-negyed szintjére süllyedve — 17—18. századi régi házai egy részével.³⁹

Nálunk is áttolódott a súlypont részben a Lipótvárosra, de a Belváros városközpont szerepe sem szűnt meg és így a magánházak tekintetében bekövetkezett az, amiről Petrik Albert az első világháború előtt így írhatott „Budapest régi Belvárosának pusztulása” címmel: „A hasznossági érdekeknek szigorú és következetes érvényesítése az országnak sokkal több történeti és művészeti emléket pusztított el, mint ellenségeivel viselt háborúi... A meggazdagodás színes álma kapcsolódik a tőkésített adóból előálló új vagyonhoz s a gazdagodás vágya pusztító ellenség gyanánt rombolja a város érdekes régiségeit.”⁴⁰

Moess Alfréd

J E G Y Z E T E K

¹ Fővárosi Lt. Test. et Inv. 1105 a. m.

² Fővárosi Lt. Test. et Inv. 503 a. m.

³ Fővárosi Lt. Pest. Telekátírási jegyzőkönyv 1782. „Am 25. Jänner erkläre der bg. Steinmetzmeister Joseph Hupf, wie dass derselbe seines Vatters Thomas Hupf seel. in der Waizner Thorgasse zwischen denen N. 6 × 435 liegende und mit 436 gezeichnete Haus — nebst einem Holzstadl ausser dem Waizner Thor an der Donau — seiner leiblichen Schwester Elisabetha geb. Hupfin verwittwete Mayerhoferin gegen 6.000 Gulden cediert zu haben.”

⁴ Klatcsán János telepvezető (Hüttführer), Pablitzka Márton, Hellmüller, Janák, Zetzka János, Tirl Mihály, Scidák kötőmunkások.

⁵ Fővárosi Lt. Pest. Telekátírási jegyzőkönyv 1804.

⁶ „Ecke der Zuckergasse, auf dem alten Schiesstatt grund”.

⁷ Az egyik lakásban; v. Markovits, majd v. Nemes, a másikban v. Gonda és Onódy.

⁸ Fővárosi Lt. Pest. Telekátírási jegyzőkönyv 1805.

⁹ Földesúr által épített templomokat (Gyömrő, Pilis) magánépítkezésnek tekintjük.

¹⁰ Archaeológiai Értesítő, 1931: Réh Elemér, Adatok a 18. századi építőmesterek működéséhez.

¹¹ Fővárosi Lt. Pest. Telekátírási jegyzőkönyv 1773, 1800.

¹² Fővárosi Lt. Pest. Telekátírási jegyzőkönyv 1781, 1792.

¹³ Rupp Jakob: Buda—Pest és környékének helyrajzi története. 1868.

¹⁴ Schams: Beschreibung der kön. Freystadt Pesth.

¹⁵ Pest megye műemlékei.

¹⁶ Fővárosi Lt. Pest. Telekátírási jegyzőkönyv 1787.

¹⁷ „mit Architect Hilebrand resolviert” (a Curialhaus-zal kapcsolatban)

¹⁸ „Generalseminar, neu erbaut”

¹⁹ Kopp Jenő: A háromszázéves pesti papnövelde. 1948.

²⁰ Lagerspital: Schams szerint „Lager”, mert a katonai gyakorlatokat, táborozásokat ezen a tájon szokták tartani. Messze a városon kívül, a Soroksári-gátnál feküdt.

²¹ Művészettörténeti Értesítő, 1956: Zsindely Endre, A péceli Ráday-kastély.

²² 141. telekkönyvi számú ház a Váci utcában, Laffert 1782-ben vette.

²³ 48. telekkönyvi számú ház a mai Petőfi Sándor és Párisi utca sarkán, az Orczy-házzal szemben.

²⁴ „neues Gebäu in Pest zu ebener Erde”

²⁵ Tanulmányok Budapest múltjából, II.: Révhelyi (Réh) Elemér, Az Egyetem utcai volt Károlyi palota építésének története. 1933.

²⁶ Borovszky: Pest megye monográfia. Fót.

²⁷ Művészettörténeti Értesítő, 1956: Mojzer Miklós, Adatok Mayerhofer András működéséhez.

²⁸ Fővárosi Lt. Pest. Telekátírási jegyzőkönyv 1780.

²⁹ J. M. Korabinszky: Geographisch-historisches und Productenlexicon von Ungarn. 1786.

³⁰ Vasárnapi Újság, 1860.9. sz.: Egy vidéki ember levelei Pestről.

³¹ 139. telekkönyvi szám, Wittmässer ugyanez évben vette.

³² 85. telekkönyvi szám, új gazdája 1783-ban vette.

³³ 573. telekkönyvi szám, Thurn 1785-ben vette.

³⁴ Fővárosi Lt. Pest. Becsükönyvek. 1793—1801. 1793. előttiék különböző végrendeleti iratokban.

³⁵ Fővárosi Lt. Pest. Test. et Inv. 1091 a. a. Németből fordítva

³⁶ Fővárosi Lt. Pest. Test. et Inv. 1430. a. a.

³⁷ Fővárosi Lt. Pest. Test. et Inv. 1373. a. m.

³⁸ Hunfalvy János: Magyarország és Erdély képekben I. 1856.

³⁹ Jack House: The heart of Glasgow. 1965.

⁴⁰ Építő Ipar, 1912; Petrik Albert, Budapest régi Belvárosának pusztulása.

„EGZOTIKUS” EMLÉKEK AZ ÚJABB MAGYAR ÉPÍTÉSZETBEN

A paraszti művelődésre támaszkodó művek különös vonásokban gazdag építészeti értékei, igaz jelentőségükben Európa előtt eddig ismeretlenül maradtak. Nemcsak a művészettörténet, hanem első soron a magyar építészettörténet egykedvű magatartása felelős ezért. Inkább valamilyen mucsaiságot, holmi kuruckodó *magyaros, nemzeties* provincializmust látott ezekben az építészeti művekben. Holott a XIX. század végének s a XX-nak olyan műveiről van szó, amelyek a magyar művelődés mélyre ágyazott alakulásához tartoznak. Jelenségeit egységesen, a maguk összességében nem vizsgálták, vagy ha vizsgálták a mélyebb értelmük iránt értetlenül haladtak el mellettük. Művei felől is írta e két verssort Ady:

Kerültük a dunaiát, Ázsi
Hogy dühvel mindig csak róla beszéljünk.

Bennük már csak nyugtázta a kor művészetének „keletiségét”, egzotikus vonásainak elismerését. Az újabb magyar művelődésnek egyik központi kérdéséről van szó. Ahhoz, hogy értelmét mérlegelhessük, elengedhetetlen, az egész folyamat megismerése. Legalább történelmi alapjaiban.

*

Természetesen „dunai Ázsia” földrajzi meghatározásának kísérlete értelmetlen dolog lenne. Annál inkább értelmessé válik, vizsgálata, művelődési jellegében. Éppen ebben az értelemben világosította ki a kérdés perspektíváját Ady után, 30 évvel később, Kodály: „A keleti kultúrák nagy gyűjtőpontjaitól elszakadt magyarság minden kultúrát nyugattól kapott” (1940-ben Kodály már láthatóan többet tudott, mint amit a problémáról Ady 1911-ben *megérezett*) „Ezért elfogult lett magával hozott ősi hagyományaival szemben, vezetői mindig azok ellenére akarták boldogítani és civilizálni.”

E szavak mögött tágas etnológiai kutatások eredményei rejtőznek. Ady „dunai Ázsia” terminusa Kodály meghatározásában valósággal aranyfedezetet nyert.

Kodály tovább érvelt: „Bartalus gyűjteményében már 1883-ban megjelent egy különös dallam, összesen négy változatban. Nem tűnt fel senkinek, míg 1906-ban nagyobb számú rokona nem került elő. Ekkor világossá vált, hogy ezekben a dallamokban a közép-ázsiai, kínai ötfokú hangrendszer él nálunk.” Amikor azonban Kodály mindezt leírta, Huszka József felismerése, az, hogy a magyar népművészet egyik — nem is vékony — rétege

„szaszanida-hagyományt” őriz, már 60 éves, mi több: az építészetben e felfedezés nyomában fellobbant „Kelet-áramlás” első monumentális művészeti teremtménye, az Iparművészeti múzeum-épület, már 45 éves volt. Nem beszélve az alábbiakban több oldalról megtárgyalt Vigadóról, amely ekkor már életének 75. évét taposta.

Messzi van ugyan témánktól, figyelniük nem árt arra, hogy Európa a múlt századokban is rokon jelenségek szentánúja volt. Szabolcsi Bence eredményeit idézzük, „Egzotikus elemek Mozart zenéjében” c. tanulmányát (Választ. 179. o.), amelyben azt állapítja meg, hogy a XVIII. század közepe táján a német, az olasz s a francia zene és irodalom, kivált operaszínpada, szívesen fordult *Európán kívüli*, mindenekelőtt keleti témák felé. Szabolcsi úgy fogja fel ezt a jelenséget, mint „tüntetést, Európa feudális világa ellen és egyben az eszmélő polgári öntudat harci eszközét” (e jelenség mását említettem Feszl Frigyes és kora c. munkámban. Magy. Művészet, 1925.). Mialatt Mozart „orientalizmusán” tűnődik Szabolcsi Bence (i. h. 181. o.), felveti azt is, hogy honnan származott? Figyelembe veszi, hogy Mozart előtti zeneszerzők gyakorlata bizonyos „egzotikumokhoz”, „a kifejezési lehetőségek fegyvertárával” fordult. Részletezi is ilyen „állandósult képletek” példáit, ugyancsak Mozartnál. Az is figyelemre méltó, ahogyan a Mozart-zene gyanúba vett képleteinek eredetét nyomozza. Dittersdorf kamarazenéjét faggatja, miután a nagyváradi püspök udvarában karmesterként működött. Elődje, itt, Haydn Mihály, Haydn Józseft estvére-öccse volt. Mindkettőjük művében sorra veszi azokat az elemeket, amelyek cigányzenei eredetről vallanak. Annak a ténynek számításbavételével, hogy Magyarországban a „törökösség” motivikája már korán eljutott a bécsi mesterekhez. Mindennek a mi témánk szempontjából kettős jelentősége van: 1. paraszti zenei elemek hatottak Nyugat-Európában, s 2. e hatás eredménye Nyugat-Európában is: az orientalizmus kísérlete volt. Azaz folklorisztikus elemek nyugatra vándorlása ott is keleti hatásokhoz vezetett. Az, ami a nyugat-európai zene ágazatain észrevehető, itt Magyarországon — bár két évszázaddal később — párhuzamos fejlődést vont magával: a paraszti minőségű komponensek gyakorlatából „egzotikussá” alakult művelődésünk.

Mozart ilyen zenei fejlődésén kívül figyelniük kell a népinek zenei megnyilvánulásaira Haydnal is, már a XVIII. század 2. felében tükröződő jeleiben. Szabolcsi Haydn műveiben az európai zene számára „egy sajátos kelet-európai dallam-mintázó és előadó-stílus első hírnökeit” látja. Az általa idézett horvát, angol vagy német munkák (i. h. 136.) a Haydnra hatott *horvát népdalokra* mutatnak. Akár horvát, akár magyarok lett legyen is az ilyen hatások sora, nyilván *paraszti* hatás tükröződéséről van szó. Alig támadható már, hogy népi hatások álltak Haydn „turcizmusa” mögött: az a „Haydnal kezdődő hatalmas történelmi folyamat, melyet az európai zene nyelvi demokratizálásának” nevez Szabolcsi Bence (i. h. 155. o.). Hasonló eredményekhez jutott, a Kölcsey kezdeményében indult folyamatból, Szauder József. (Haydn, tételei fölé egyébként ilyen címetek írt: „Rondo all'Ongarese”, „Allegretto alla Zingarese”,

* „Egzotikus” művek a magyar építészetben: Feszl Vigadója, az Iparművészeti múzeum, Földtani Intézet, Postatakarékpénztárai, Lechnertől, Martinelli tér 5. sz., Rákóczi út 18. sz., Vas utcai iskola, Mexikói úti nyomorék gyermekek otthona, Lajta Belától, Városmajor utcai elemi iskola, Kós Károly és Györgyi Dénes műve, Kiskunhalasi iskola, Györgyi Dénestől, Kiskunfélegyházi Tanács-ház, Morbitzer Béla műve, Gellért szálló Sebestyén Artúr műve, Veszprémi színház Medgyasszay Istvántól stb.

„Mennet alla Zingarese” stb.) Még rámutatunk: európai mértékben sem volt mindez egyedülálló jelenség. A képzőművészet története döntő példákat ad, sokkal korábbi korokban is. Erről alább.

*

A kelet-elképzelés a magyar művészetben, mint annak az áramlásnak egyik bevezető jelensége, amely a Bartalus anyag-közlésével indult, körülbelül Huszka anyagközlésével, Lechner Ödön előtt, a XIX. század elejéig követhető folyamat után tűnt fel. Már a múlt század elején is sokat gondolkoztak, vitáztak Magyarhonban — egyelőre még annak számítása nélkül, hogy milyen gondolkozással s milyen „külhoni” áramlások sodrán is — a „kelet”-problémáról. Bizonyos, hogy a mögötte lapuló gondolat-koncentráció már a felvilágosodás korában, nyelvészeti téren indult, majd — ezt követően — sajátos képzelőkoncentrációban jelentkezett, a magyar művészet különböző ágazataiban. Nem véletlenül, nem is alaptalanul történt mindez. Gazdasági, politikai indítékokra előállott elképzelések s vágyak determináltak, keletkezését.

Nem lehet célunk a részletező vizsgálat. Jellegzetes és jellemző vonások idézésével csupán megkíséréljük magát a problémát láthatóvá s megítélhetővé tenni, a XIX. század elején induló s innen folyton emelkedő fejlődésében, a XX-ba hajló ágaival.

*

Gondoljuk meg: Goethe halálának évében — 1832-ben — Vajda Péter írta: „Mi Európában egy maroknyi nép vagyunk, különbözök a többiektől, nyelvre, szokásra. Mi egy forrás vagyunk keletről, mely nyugot dunájába ömölött s már majd ezer éven által annak közepében magát vegyületlenül megtartá” (Tud. Gyűjt. 1832. VI. k. 89. o.). A túlzásoktól függetlenül Vajda Péter is már egy elképzelésnek adott „hangot”. Ő sem állt egyedül ekkor. Az általa hangvillaként megszólaltatott gondolat már négy évvel korábban Vörösmarty Zrínyijében is megjelent: „Néz nyugatra, borus szemmel néz vissza keletre / A magyar elszakadt testvértelen ága nemének;” (1826). Am nem Vörösmartynál tűnt fel a gondolat. Visszafelé követésében mégis meg kell állapodnunk, a XIX. század elejének éveinél. Ez a gondolati és képzeti koncentráció a XIX. század elejétől a társadalmi tudat változásaival együtt fejlődött.

A „nép”-i, „nép” fogalmak központja-magva a paraszti kultúrák művelődés-befolyásoló tényezőinek megsejtése, majd fogalmi körülírása. Ez is olyan kérdés, amely az európai zene történetében évszázados valóságokat juttat ismeretünkbe-tudatunkba. Például a preklasszikus korban, a gregorián zene korában „népi” zenerétegeknek a monumentálishoz való felemelkedése: nyilvánvaló valóság. A magyar kérdés átgondolásában ilyen összefüggések felismerése először csak negatívumokban nyilvánulhatott. Ebben a korban is élesen világít ez rá arra a tényre, hogy a „népi”-nek eszméje évszázadokkal ezelőtt sem elhanyagolható jelensége a kutatómunkának. Már ebben a korban is eleven valóság, amely — egyelőre rejtetten — foglalkoztatta az uralkodó osztályok lelkiismeretét, biztonságérzetét. Elfogadható valóságnak tartjuk, hogy a magyar parasztságnak gazdálkodással foglalkozó tömege — valószínűen már a törzsi szerkezet korától kezdődően — hajlamosabb volt a művelődés alakulásának keresésére s befogadására, mint a rajta uralkodó nemesség (Barankay Lajos: A népi gondolat művelődésünkben, a nemzeti ébredésig. Sorsunk. 1944. 105. o.). Barankay fejtegette, hogy az egyszerű nép legelhanyagoltabb állapotában is, megérezvén, hogy a rajta uralkodó osztályoktól nem várhat támogatást, maga fejleszt ki, gazdasági szükségletei teljesítésére végzett munkája közben, egészen sajátos, máshoz nem hasonlítható művelődést. Illyés Gyula hasonlóan boncolgatta ezt a kérdést: „Figyelni örök tanítványként az egyszerűek valóságérzékére, mely náluk mintha — ez a szó — finomabb volna; fölfogni igazságérzetüket, amely náluk, akár a gyermekeknél, mintha érzékenyebb volna — hány-szor újult meg ettől az iskolától irodalom és — társa-

dalom?! A mi irodalmunk mindig ettől a leckétől csinált figyelemreméltót, s vállalkozott volna a rendkívüli, már a művészet területén kívül is. „Ha a nép uralkodni fog az irodalomban...”. Tragédiánk, hogy a tétel második fele maradt újra és újra költői ábránd”. (Ebed a kastélyban. 34. o.)

A társadalmi tudat változásainak legjellegzetesebb ága az volt — Illyés „leckéi” közepette, amikor a „kelet”-problémának nevezhető komplexum költők képzeletéből a képzőművészet, majd a zene tartományába települt, mert azzal, hogy másik világokba ültetődött, a hozzákapcsolódó megoldásokban szükségszerűen bonyolult sokrétűség is jelentkezett. A megoldások első állomása már a magyar nyelvészet felfedezéseiben jelentkezett, még a XVIII. században. Második az volt, amikor a népi hagyományokhoz fordult (Dugonics). Fokozatos beépülése a monumentális művészetbe, a népi hagyományokhoz sűrűlő ismeretek állandó bővülésével bővítette témáját Kölcseytől — Bartókig. A téma maga — a paraszti komponens beültetése a művelődésbe — egyre bővülőbb-mélyülő vizsgálata sodrán, meglepően kilombosodott.

Ez a dolgok egyik oldala. Másik: a népi komponensekhez fűződő kutatómunka. Azt kell a valósághoz híven számításba venni, hogy amint az irodalomban Kölcsey volt az, aki „a nép művészetének tanulmányozásával és áthasonításával szélesen demokratizálni kezdte a költészetet” (Szauder, A magy. irod. tört. 1849-től kötetben, 1957. 334. o.), amikor az irodalom után ugyanez a probléma általában a képzőművészet, majd a zene tartományába települt át, változott a probléma-oldás módja, valamint a problémák látása is. A tudatformák természete között fennálló különbségekből is eredt mindez. Irodalom, zene, építészet, mint azonos társadalmi tudat tükröződéseinek viszonyát a valósághoz, ugyanis mélyenjáró különbségek terhelik. Egyező tulajdonságaik is vannak. Kivált utóbbiak hozták magukkal azt, hogy olyan alapkérdés, mint aminek a népi hagyomány jelentőségét a művészet-teremtésben tartanunk kell (a dolgok külső jelenségei mögött ez az, ami egységesen hatott) azonos részt nyert — mint művészeti alakító erő — irodalomban, építészetben, zenében s vele vállalt alapvető feladatokat. Olyant, amely József Attila ars poetica-jával egyezett. Erről még alább.

Azonos funkció-vállalás hatott közöttük. Annyi rejtőzött mindebben, amit Kölcsey vallott: nem a népet kell részeltetni a nemzeti történet tudatában, hanem a költészetet kell visszaformálni „a való nemzeti poézis eredeti szikrájához”.

Ha eredményeivel együtt vesszük szemügyre azt az áradást, amely az irodalomból, mögötte pedig a magyar valóságból áradt szét a művelődés széles s egyre szélesbedő terében, valamint az okokat, amelyek eredetében terelték ide, hirdetvén, hogy nemzeti függetlenség kivívása csak a jobbagysági felszabadításával egységesen, a feudalizmus felszámolásával sikerülhet, könnyebben értjük meg, miért és hogyan terülhetett széjjel ez az áradás, fokozatosan, a XIX. század egész magyar művelődésére. Kísérője volt annak a küzdelemnek, amely a parasztságból egyenjogú polgárságot akart teremteni. Mindez azonban az irodalomra szűkített gondolkodással csak félreérthető. Csak akkor tehető félreérthetetlené, ha tudomásul vesszük, a népi hagyományoknak a monumentálishoz hajló törekvések háttérben mutatkozó ronkon vonásokat. S részben: azonosságukat, Kölcseytől, Lechner Ödönön át — Bartókig.

Erdélyi János 1859-ben, akkor tehát, amikor Feszli feladata kezdetén vívódott a Vigadó tervezésével, írta: „A művészet világában is megtörtént a tagosztály. Minden realitás lett a népe...” (Erdélyi J. Vál. művei. 1961. 499. o.). E zseniális megállapításhoz meg kell jegyeznünk: arról volt szó, hogy a korszak „realitása”: a népi együttérhető-komponensek mind szélesebb körű elismerése volt.

A művelődési helyzet alapvető fordulata történt ekkor. Ezt tükrözte főmőren Erdélyi fogalmazása. E fordulatnak szinte meteorológiai előrejelzője volt a Vigadó. Mert a fordulat a reformkor politikai hatásából született.

E fejlődésnek késői kondicionálása volt Adynál: „Lehet, hogy ez az új forradalom, mely egyelőre csak nyugtalan fejek és idegrendszerek irodalmi csetepatéival jelenti magát, komoly forradalom lesz. A nacionalisták (farizeusok, vagy hülyék) törjék ezen a fejüket, az bizonyos, hogy ilyen érdekes jó helyre van téve, *Kelet és Nyugat közé* (ázsiai erkölcsű és intellektuális fajtaival kibérlve) ez az ország” (1909).

Formátöltésének alakulása sok szál mentén indult el. Nem utólagosan belemagyarázott lényege volt: *Kelet és Nyugat ellentétének feloldására* irányuló feladat megvállása, még pedig a magyar belső tudatának s földrajzi helyzetének dialektikus ellentétével. Mögötte az üzőerők egyik komponense az volt, amit Ady így jellemzett: „érdekes jó helyre van téve, Kelet és Nyugat közé — ez az ország.

Harminc évvel Ady után — alább lesz olvasható — Bartók azonosan ítelt erről a kérdésről. Lechner Ödön is, a magyar építészet problémáját ugyanehhez a kérdéshez viszonyítottan kondicionálta. Erdemes gondolkozni ezen a nagy kortávolsággal dacoló probléma-rokonságon. Röviden arról van szó, hogy a magyar kultúra alakulását, a XIX. század második felében s a XX-nak elején, a társadalmi hatások sodrán fellobbant belső tudattal ellenkező földrajzi helyzet következményei üzték előre. Nyelvészeti felismerésekből bomlott-e ki ez a kérdés, még a XIX. század elején? Valószínű. Később a paraszti hagyomány tanulmányozásából nyert hatások üzték előre ugyanezen az úton, amíg csak a Kelet és a Nyugat kiegyenlítésének igénye végül a magyar művelődés feladatköréhez nem sodródott. Megismételvén újból azt az alakulást, amelyet Szabolcsi Bence említett két tanulmánya tett szövé, de amely alakulás, talán először a XVIII. század végén keletkezett, de akkor Ausztria kultúrájának földjén. Magyarországon ez a téma már Kazinczy levelezésében is Ady vagy Vörösmarty módján jelent meg, bár Kazinczy részéről még csak a téma negatív „bizonyításának” szándékával.

Mialatt tehát nyelvi adottságokból bomlott ki a kérdés, Kazinczyt ellenkező irányba vitte volna, csak a klasszicizmus iránt érzékeny tájékozatlanságával. 1805-ben írta: „Mi Napkeleti Nemzet vagyunk! Ezt kiáltják. Jó, felelek én. Te tehát azt az ifjat, a kit a Természet Faragásra, vagy Architecturair tudományra szölli, a helyett, hogy a Róma omladékait nézetnéd vele, vagy a Szejné partjaira költözött Vaticanusi Apollot, Laocoont, Torsot etc. etc. az Ázsia kunyhójának rajzolgatása végett a Dón mellé igazítod?” (Lev. III. 303. o.). Jó barátja, Cserey Miklós 1821-ben méltán írta neki, szemrehányásnak: „némelly munkáidban, nem mindenikben látták, hogy a Német szöllés főmáját szereted, de miért nem a Magyar? A Magyar idiotismus Ásiában született, nem az északi erdők között” (Lev. XV. 390. o.). Nem „dunai Ázsia” gondolata emelte-e már itt is a fejét? Kazinczy tagadásában szinte a Kelet—Nyugat téma későbbi egész teljessége megjelent. Prónai Lászlónak új változatban mutatta meg ugyanezt a kérdést, telítve meg nem értéssel: „... azt emlegetvén, hogy nyelvünk orientális nyelv, a Scythiai sivatag pusztáira igazítanak bennünket, hogy ne Palladiótól tanuljunk Architecturát... Ne Lessing, Goethe, Schiller légyenek példányaink, a theatrumi darabok írásában, hanem a Kalmük fescetismus (!) játékok játszó...”. (Lev. III. k. 387. o.). Merev tagadással változt fel tehát egy problémát, de tagadásának is jelentősége van, mert ez a téma vert utat később, a művészeti érvényesülés felé. A kérdés *mai* megítéléséhez tudnunk kell azt, hogy a magyar művészet későbbi fejlődésében a bekövetkező alakulás tükröztetésével kísérletező *intuitív* tevékenységgel a *diszkurzív* megfontolások nem tudtak együttthaladni. Ellenkezően. S a művészettörténeten járt elől, az intuitív tükrözésnek tükröztető-képtelenségében. 1900 után a magyar művészettörténetben is, követvén a művészet alakulását, színpad- és tudatfejlődésnek kellett volna végbemennie. Mindez azonban elmaradt, 1900 után, de nem sok jel tanúskodik arról, hogy 1968-ban mégis bekövetkeznék mindez a változás. Példa a Vigadó tragédiája 1968-69-ben.

Kazinczy baráti körének talán legtagasabb horizontú tagja Cserey Miklós volt. Ő írta a XIX. század feladatairól: „a nemzeti charactert az idő omladéka alól kiemelni” (VIII. köt. 8. o.). Bizonyítéka, érve ez volt: „a szók kútfejét ott kell keresni, hol egy nyelv uralodik, a népnél, századoktól fogva” (XIV. K. IX. o.). Lényege annyi volt ennek, hogy a nemzeti kultúra feltételezett ősejtjének értékeit, egyre szélesebb körre terjedően, általában a népi kultúrában kutatták. Első fokozatában még csak a népi nyelv kötelékében gondolkodtak. Ez iránynak egyre szélesebb körre ható kezdeményezései katalizátorokként hatottak a művelődés egyre szélesebb körre terjedő hajlaimaira. Ady költészetében szinte jelképszerűen fonódtak egybe mint terek és korok összegeződése. A „dunai Ázsia” komponenseiként, amint a korszak őstörténeti, etnológiai eredményei lobbantak lángra képzeletében.

A fejlődést megelőző jelenségek szembevetődnek ebben az alakulásban. A Hazai Tudósítások 1806-i évfolyam egyik híradásában olvasható: „Sáros felé a fül nem hall magyar hangot, nem lát magyar formákat a szem” (Kazinczy Tübingai Pályakérdése hivatkozott rá. Heinrich G. 1916-i kiadásának 103. o.-n). A „magyar formák” terminus tehát már 1806-ban íródott le, talán első ízben: a nép körében sejtve egy külön magyar világ élő valóságát.

*

Hiba lenne a „kelet” képzetet akár mint „Nyugat-ellenes”, akár mint egyedülvaló különös magyar álláspontot szemlélni. A zene történetéből már említettük a XVIII. század rokon törekvését; rokon azért, mert — cigányzene feltételezésében, népi eredetű zenét alkalmazott s mert ezen a nyomon „törökös”, „egzotikus” irányt vett fel, a reá épült „műzene”.

A „dunai Ázsia” képzet születését szolgáló tényezők között egyik volt a polgárság zsákutcája. Olyan hatás volt ez, amely már a XVIII. század végének zeneművészetében Európa-szerzte volt eleven. Annak a polgárságnak volt ez a zsákutcája, amely már a XVIII. század végén s a XIX. század elején, gazdasági felemelkedésével a feudálisokhoz sodródott. Gazdasági-politikai állásfoglalásából elkerülhetetlenül művelődésihez kellett vezetnie. Mert a művelődés polgári nivója a XIX. században válságba jutott. Európai állapot volt ez, amely különös magyar következményekhez érkezett. Pogány Ö. Gábor vetette fel a kérdést: „A közép- és kelet-európai népek képzőművészetében miért és miben alakultak ki sajátosan nemzeti vonások. A probléma számunkra inkább az, hogy a nemzeti iskolák jellegzetességei között Európa keletén van-e rokonság?” (Művészet. 1960. 3. sz. 27. o.). „Kelet- és közép-európai népek önálló művészetének kialakulásában jelentős tényezővé vált a nemzeti függetlenségért megindult küzdelem... Európa keleti felén a nemzeti művelődésnek hangulýozottan népi jellege van, mivel a polgárság számban a társadalmi tevékenységét illetően eléggé szűk keretek között maradt, a nemzetszermény létrejöttékor különösen a parasztság, de általában a városi és falusi szegénység kapott nagy szerepet, legalábbis az írók, művészek munkásságában.” Pogány tanulmánya társadalom-, gazdaság- és politikatörténeti alapot épít tehát a „kelet-európai” szemlélet alá. Mondván: „A legilletékesebb tehetségek, a legmaradandóbb művek a tömegek iránti szolidaritást igazolták.” A magyar „Kelet”-áramlásnak döntő sajátossága az volt, hogy az itt jelzett társadalmi irányítások sodrán inkább fordult a népi anyag sajátosságainak kipuhatólásához, tanulmányozásához, beépítéséhez, a benne lappangó kelet-európai s ázsiai kapcsolatokhoz, mint a „nyugati égne” az ő számára hűtő-fagyasztó hatásaihoz. Ez talán még ma is sokaknak nem rokonszenves, talán ellenszenves is. Mégis a történelemnek eltagadhatatlan oldala volt, az utóbbi száz évben, mélyen napjainkig hatóan.

*

Az irodalom közérzete már 1800 körül sejteni kezdte, hogy a jövőbe vezető régit valahol a népi mögött, a

népi hagyományokban kell keresnie. Reguly Antal már a múlt század 40-es éveiben osztják-vogul dallamokat jegyzett fel. Kérdezhetjük: miért? Bartalus István 1864-ben a Budapesti Szemlében először kísérelte meg, összevetni a magyar s a „rokon népek” dallamainak példáit. Kérdezhetjük: miért? Bálinth Gábor 1874-ben sejtette, hogy az Asztrachan-környéki kalmükök zenéjében a magyarral rokon vonások lappanganak: akkor tehát, amikor még csak sejtése sem lehetett a magyar népdalhoz csak később kapcsolódó etnológiai felfedezések titkairól. Vámbéri Ármán 1895-ben kétségek nélkül állította: „a magyar zene s a magyar tánc valódi ázsiai eredetű”. Utánuk következett Huszka József, aki már az 1880-as évek elején állította a magyar népművészet egyes rétegeiről, hogy „szaszanida” eredetűek. Tudományos értelemben is alapvető összehasonlító vizsgálattal állított ezzel valami jelentőset. Ha még meggondoljuk, hogy Huszka tudományos munkásságának építészeti értelmű eredménye lett az Iparművészeti-múzeum-épület, tisztább áttekintésünk lehet problémánk értelme felől.

Hiba lenne e kérdések vizsgálatánál eleve azzal próbálkoznunk, hogy valamely megszokott és ismert európai kezdeményhez kapcsoljuk, összehasonlító vizsgálat nélkül.

A Kelet-irányvétel több alaperőt zár magába; szükségességének kívánása is több szálból keletkezett. „Kelet” maga, mint jól tudjuk, földrajzi fogalom. Európában ebből a minőségéből azonban művelődésibe emelkedett. Ebben az értelemben kell minősíteniünk. A „dunai Ázsia” meghatározásban a magyar művelődésben földrajzi és művelődési tartalma egybeolvadt.

*

Európa művelődésében alig volt korszak, amelyben a „kelet” művelődéskörének valamelyike nem hatott volna, vagy nem olvadt volna kultúrájának valamely szektorába. „Kiszűrése” ilyen művészetkörökből csak a múlt század óta lett szokvánnyá. Például a velenceieknél a XII–XIV. században a tudatosan keletre tekintő szempontot és érvényesítést már ismerteknek tételezhetjük fel. Erre mutat a Szt. Márk templom egyes *szervezeti* részeit is összerabáló akarát, amely, mögötte már a tudatot és szándékosságát is előlegezte. Ez a vonzalom irányította a franciákat is, a múlt században, japán fametszetek gyűjtésére (erre már Lechner Ödön hivatkozott, azzal, hogy a maga kelet-vonzalmát igazolja). Ugyanez a vonzalom azonban Mária Terézia korának Bécsében is megjelent, a schönbrunni kastély „rózsafa”-szobájának berendezését tervező művésznél: az oldal-falak falburkolatába, rokokós körülkeretezéssel hangsúlyozott nyílásokba régi indiai metszeteket épített be. Ide kívánczik azonban a barokk „Chinoiserie” indulata is, attól függetlenül, hogy kerti építményekben vagy belső berendezésekben nyilvánult-e. Milyen összekötő csatornák építhetők, közötté és a bevezetésben Mozart és Haydn zenéjéről említett „törökösség” között? Még bizonytalan kérdés.

A klasszicizmus esztétikája mindezt úgy fogalmazza, földrajzi fogalmakhoz, szellemtörténeti és purista módon visszacsavart gondolkozással, mintha — az „európaisághoz” koordináltan — már eleve hibás utat jelezne. Még egyszer: az „európainak” alig volt az utóbbi évezred folyamán olyan nagy korszaka, amelyben Európa kultúrájában egyik komponense nem a „kelet” lett volna. Folytathatjuk a példákat: a görög művészet minőségének eredetét kutató tudományban állandó probléma: az orientális komponens analízise. A romantika nem fejlődhetett volna ki, „kelet”-hatások nélkül. A reneszánsz festészet „bizánci” komponenseiben ismert hatás is, Cimabue-től Giotto-ig, Daddi-ig, Lorenzetti-ig keletről szüremkezett be. Armeniából származtatta Strzygowski Lionardónak vázlatokban fennmaradt rajzait, melyek négy pillére állított kupolás templomot mutatnak. A trubadúrköltészet eredetét Burdach óta az arab költészet hatásainak tárgyi valóságaiban látja az irodalomtörténet stb.

Ha a témát csak földrajzi fogalomként próbáljuk szemlélni, minősége így is változókéony. Művészeti tartalmának megismeréséhez az európai művészettörténet e földrajzi tartalomnak metamorfózisát is vizsgálja: a művészet kötelékében. Jellegzetes példa lehet ismét Velence. Művészeti lényegében elválaszthatatlan a „kelet” témától. A velencei köztársaságban a Közel-Kelettel s a Távol-Kelettel fenntartott kereskedelmi és politikai kapcsolatoknak művészeti reakciói voltak a velencei művészetben.

A „kelet” tartalmát fogalmakba határoolnunk: általában bonyolult dolog. Amint bonyolult az újkori magyar kelet-elképzelés determinálása is. Azoknak a korai műveknek nagy része, amely Európában ezt a témát képviselheti, úgy született, hogy nem-európai művészek — vándorlásaik során — hordozták Európa országaiba, városaiába azt a sokféle tényezőt, amelyek *együtt* adhatják a „kelet” európai konglomerátumát. Velence, Palermo, Ravenna építészeti és festészeti „csodái” így válhatnak, a „kelet” tényezőihez mérten, érthetőkké, Greco művészetével együtt.

Ha szétnézünk még a XIX. században s a XX-nak elején, Európában, aligha találhatunk sokrétebb jelenléte annál, amit az öregedő Goethe a West-östlicher Divanban teremtett. Egyik 1816. május 29-én írt levelében a Divanhoz végzett tanulmányairól úgy ír, mintha Keleten tartózkodott volna. Levelé szerint ezt a keleti időtöltését Calderon tette még értékesebbé, „aki arab műveltségét nem tagadja meg”. Innen Chopin és Muszorgszkij műve már egyenest a *kelet-európai népi hagyományokhoz* vezet át, amikor pl. Liszt Haláltáncában a gregorián dallam keresett és talált megtelepedést.

Antonio Gaudi és Lechner Ödön műve pedig a XX. század elejének volt igen jelentős eseménye. A katalán Gaudinál a spanyol „mór” művészet hatott, amint Calderon, „arab műveltségét” Gaudi sem tagadta meg. Lechner Ödönnél a népi művészeti anyagban a hagyomány következtetéseit figyelhetők meg. Debussy, a „francia muzikus” maga is a kelettel kísérletező nagy mester. Ebben a minőségében is hatott Bartókra.

A spanyol kultúrának „kelet”: a „mór” művelődéskomponensek ötvözetei. Utóbbi a nagy arab kultúráknak késői nyugat-európai teremtménye, de e szál mentén, tartalmában legalább egyik komponens valóban a „kelet” köréhez tartozik. A francia művészetnek évszázadokon át „kelet”-sugárzasközpontja volt a korai románika középkori kultúrája. Például: Angoulême vagy Périgueux több-kupolás székesegyháza. Olaszországnak „kelet”, a korai reneszánsz legkorábbi időszakasza óta, a „bizánci” komponens vagy a velencei hatások változatainak sora, Palermo, Pádua (S. Antonio) stb. „Kelet” fonta azonban egybe az orosz, a lengyel, a szlovákiai, a csehországi reneszánsz-kultúrák s Ausztria, valamint a mai északi Szlovákia pártázatos építészeti világát is.

Elég is a példákból, annak felmutatására, hogy az európai kultúrák évszázados témáihoz tartozott s a XX. század elején — a magyar művészet példáinak sorához — „kelet csodálatos boldogsága”, ha ma már egyelőre talán nincs is jelen sem a magyar, sem az európai kultúrákban.

*

Láttuk az előzőkben, hogy a magyar kelet-probléma sokrétű történeti képződmény volt. Nézzük külön műhelyként, mint Németh László emlékezetesen szemlélte, de nézzük művészek egymástól elszigetelt törekvéseként is, mindegy: aligha lehetne másképpen, mint történelmi problémákat sűrítő műhelyként néznünk.

Hol kezdődött? Eleve lemondunk mindenféle szellem-történeti köldöknézésről. Történetét is, magát a jelenséget is jellemzését is csak konkrét jelenségek mentén kezdhetjük. Valahogyan talán úgy, ahogyan Goethe a West-östlicher Divan versciklusait kommentálta. Konkrét magyarországi tüneteit a XIX. század elején még irodalmi tünetekkel kezdhettük bemutatni, a Kazinczy levelezésének már idézett példáival és Vörösmarty Zrínyijével. Széchenyi „Kelet népe” (1841) munká-

ja Kossuth cikkeihez íródott, vitairatként, már benne az áradásban, amelynek egyik ága Cserey és Kazinczy leveleinek már idézett állító-tagadó gondolataihoz tartozott, évtizedekkel Kossuth és Széchenyi párviadala előtt. Nem hagyható ki azonban Széchenynek 1830–1840 között írt Pesti Por és Sár c. műve sem, amely ugyan csak 1866-ban jelenhetett meg, Széchenyi halála után, könyvalakban. Széchenyi benne a magyar építészeti alakulásának lehetőségeit fejti ki, zseniális gondolatok mentén. Kétségtelen, hogy a magyar kelet-problémában — a XIX. és XX. században — túlnyomó volt a közvetlen kelet-európai hatás. Jelentős, erre nézve Strzygowski Der Balkan im Lichte der Forschung über Bildende Kunst (Split, 1927) tanulmányában közölt jelenségek (Vjestnik za archeologiju i historiju dalmatinska. XLIX. köt. 1920–27).

*

De hogyan fejthető ki ez a bonyolult történelmi képződmény, úgy hogy ne téveszthessék meg, ennek az írásnak az olvasóját s hogy önmagunk se tévedhessünk el szövevényeiben? Úgy, hogy irodalmi, zenei, építészeti s — általában — képzőművészeti művek összefogottságával kell mindazt ismertetnünk, amit ez a művészeti kör, dunai Ázsiában teremtett. Megismertetéséhez jó bevezetőt adhat az írás, melyet Németh László már említett „Magyar műhely”-e vázolt. A kérdéscsoportot Sötér István a „nyugati módszer” s a „keleti lélek” konfliktusának kérdéssére redukálta. Ez az ellentét azonban csak az *alkítókkal szemben mutatkozott jelenségekre* lehet mértékadó, nem pedig magára az irányra (Sötér, Irod. tört. Közl. 1960. 3. sz.). Módszernek lehet tökéletes Sötér írása, ám az elvi kérdések elvi kérdések maradnak, módszertől függetlenül is. Nem valószínű, hogy Kelet-Európa irodalmainak csak annyi lehetne, vagy lett volna a feladatuk, hogy „áthasonítsák, a maguk igényei s céljai szerint azokat az eszközöket és vívmányokat”, amelyeket a nyugati kultúrák hoztak életre. Az eszközök és vívmányok elől nincs miért elzárkózni a magyar művészetnek, kérdés marad azonban, hogy elégséges-e mindez a magyar társadalmi tudat változó tényezőinek egybefoglalására s vajon a magyar művészet ébredező korszakának titkaihoz? S ha a társadalmi tudatot meghatározó valóságokból keletkezett művészeti hatások nagy eredményekhez jutottak, miért ne dobhatta volna a nagy művész sutba a nyugati kultúráknak legalábbis bizonyos részeit, vagy — esetleg — akár egészét? Első rendű érdek a történeti valóság tárgyi felderítése. A kutató azonban, mielőtt a társadalmi tudathoz kapcsoló vizsgálatokat megindítaná, jól láthatja s mérlegeli is, hogy *nyugati módszer s keleti lélek* régi ellentétei egymásnak. Azok voltak azonban a velenceieknél is, Grecónál is. Tudták és érezték a nyugati művészek is Európában ezt a szembenállást. Ezért amint a társadalmi tudat felől kiderülne, hogy sajátosságainak sora s az, hogy döntő része volt a nép kultúrájában, majd a „kelet”-témához forduló érdeklődés keletkezésében, akkor vele szemben éppen a tudományak nem lehet, nem is szabad a „nyugati” módszer érvét szegezni. Éppen a *társadalmi tudatból feltörő eredete növeli az irány jelentőségét*. De ha el is tekintünk ettől, számítanunk kell azzal is, hogy a *művészet valamely korának nagy műveiben a hozzájuk vezető fokozatok együtthatnak a társadalmi tudat fejlődés-fokozataival*. A múlt haladó műveltsége nemcsak a múlthoz, hanem a mához, a szocialista művészet maitagához is tartozhatna. Mert ha a történelem korszakai (akár egymás nyomában lépők, akár távoliak) minőségükben határolódnak el egymástól, éppen ez a sajátáguk teszi őket korszakká. Korformáló hatások — legalábbis egyes komponenseikben — láncszemekként kapcsolódnak egymáshoz — s esetleg — messzi korszakokhoz is, éppen a társadalmi hatások változásainak kényszerében.

A hagyományok felismeréséhez s helyes értelmezéséhez is tartozik mindez, amint Robotos Imre írta: a hagyományok „birtokbavétele nem egyszerű tulajdonjogi viszony... Az örökséggel gazdálkodni kell, forgatni, hogy hasznót hajthasson” (Korunk, 1957. 7. sz.). Ezt a

célt szolgálja minden történeti kutatás. Múlt és Jelen között ugyanis folytonosság is lehet. Ezek az elvek — rövidebb vagy hosszabb távon — uralkodóvá válhatnak az építészetben is. Múlt, mai és jövő építészetre nézve is a történettudománynak kell újra megformáznia, legalább alapelvekben — a hagyományok kötelékeit és érvényességüket, „hogy hasznót hajtsanak”, hajthassanak.

A „műhelyben”, a Németh László műhelyének egyik sarkában ácsolták s faragták ezeket a témákat: újból — az építészet számára is. Miután Feszl Frigyes a reformkor árnyékában már fogalmazni és alakítani is kezdte a reformkor tematikáját építészeti irányban: 1845–46-ban, az első Országháza s a Polytechnicum terveiben. Nem kétséges, hogy ebbe a „műhelybe” ki-be jártak a politika, az irodalom, a művészet s a történetírás alkotói. Nem ők voltak azok, akik végül a kicsinyességek pocsolyájába forgatták a műhely nagy problémáit, valahol 1914–1920 között.

*

A történelmi fejlődés központi tényezője: a tömegjelenségek. Eduard Meyer, az ókortörténész, Marxtól aligha függetlenül, csak újjá-fogalmazta a tételt: az emberiség története emberi közösségek, társadalmi csoportok, osztályok küzdelmeinek története. A művészet-történet túlnyomó része a művészet problémáit s műveit úgy demonstrálja, mintha csak valamilyen *esztétikai* cél szolgálatára lennének. Valamely mű ismerete azonban még nem adja szükségszerűen a mű jelentőségének ismeretét is. Vannak korszakok, amelyek formákat termelnek, de tartalom-mentesen. Nagy műveket termő korok azzal válnak nagyokká, hogy a nagy kormozdító törekvéseket politikai küzdelmek avatják formákká. A művész végső fokon a társadalom világának, küzdelmeinek ad formát. A benne teremtett igazságok és értékek gazdagságából nyeri a mű, jelentőségét. Földessy Gyula fogalmazásában: „a társadalmi alakulás első megértői s kifejezői a nagy költők”. Hozzáfűzhetjük — és a nagy művészek.

*

Ezek után térjünk át a népművészet különféle ágazataihoz forduló vonzalmak vizsgálatához. A bennünk szunnyadó sajátágok szinte automatikusan irányították, amikor a tudatban már megtelepültek, a reá épült művek alakulását, a magyarországi népművészet esetében: Kelet-Európa sajátágainak értelméhez.

A jobb megértés érdekében társítsuk vizsgálatunknak ehhez a szakaszához, József Attila szemléletét: Ő írta, „Minthogy a valósággal való összeköttetésünk már megvan, most elindulhatunk már egy elméleti tétel nyomában is... Nézzük csak a szemléletet munkája közben: a *valóság formájára* irányul. Már pedig a valóság nem más, mint a *matéria* és a *forma* egymásbanlété, végső fokon a világ-egész. Nos éppen a világ-egész nem szemléletünk; szemléletünk számára csak a világ-egész mozzanatai adóttak — a mozzanatok elnyelik szemléletünk elől az egészet... Én tehát azt állítom, hogy a művészet nem más, mint a *nem-szemléleti* végső világ-egész helyébe való teremtése, egy szemléleti végső egésznek...” (Össz. műv. III. 319–320. o.). Pontosan igyekszem visszaadni, bár csak részletekkel idézem, József Attila megnyilatkozását.

A népművészet ágazatainak köreit, a művészethez hajló viszonyukban is ilyen „szemléleti végső egésznek” tekinthetjük, „világ-egész mozzanatának”. A művész teremtőmunkájában tulajdonképpen kétfelé bontja a világot, amikor kiválasztja azt a részt, a komponenseket, amelyekkel művét majd felépítheti. Ezzel „a ki nem választott valóságokat is helyettesíti” s „a kiválasztott valósággrésszel elfödi a szemlélet elől az összes többi”, a ki nem választottat. A XIX–XX. század nagy magyar művészeti teremtményeiben ilyenféle funkciója volt a magyar életben: a művészet akkori céljainak jelentős részét gondolták a népi hagyománnyal testté öltetni. A népi művészet a századforduló évei táján „kiválasztott valósággrész” helyettesítő funkciójú volt. A művészet-

ben is a magyar valóságot helyettesítő komponenssé vált. E művészeti anyagnak a monumentálisba való átemelését tudomány és képzelet együtt végezte, hogy végül a kollektív tudat hordozója váljék belőle. Ebből az állapotából lépett át a magyar művészet „életébe”. Így kezdte életét élni, a népköltészet az irodalom ágazataiban, hogy a népművészet rétegei kövessék, együtt a zene népi hagyományainak átörökítésével. Építészeten és zenében meglehetősen párhuzamossággal történt mindez.

József Attila a népköltészetéről vallotta: „A jövő kultúráját az az osztály fogja megalkotni, amely a jövőt megteremti. Ez az osztály a proletariátus. A népművészet a múlté, a polgári művészet a jelené és a proletár-művészeté a jövő. A proletárművészet őseit a népművészetben látja, hiszen a népművészet hagyományosan kollektív. A népművészet a felgyülemlett, jelenlevő múlt, hatékony emlék, mely irányítja a jövőt. De azért, akinek van jövője” (i. h. 116. o.). Aligha vonhatjuk kétségbe: nem a „keleti lélek”, de Kelet-Európa maga népművészetünk része. Még pedig a magyar, a szlovák, a horvát, a székely, a román rétegekben külön-külön és együttesen.

Erdélyi János volt az első, aki belőlük s velük egy összegezett valóság kivetítésére gondolt: „Nekünk, magyarokul, a mai fejlődési fokozat szerint oda kellene dolgoznunk, hogy a velünk egy sorban levő népszakadékok szellemirányait mindinkább szönrök be műveltségünkbe. Ez oly nemzethez, mely ezer esztendő óta bír történetet csinálni, mai helyén, nem lehetetlen, sőt úgy hiszem, némileg teljesítve is van már a népi dallamban, mi, ha végérszileg felbontatnánk, úgy fogna mutatkozni, mint a körültünk zengő és velünk egy állapotú népek dalainak hatványozott eszessége; innen benne az a tartalom, s kelet, mely ma holnap a Duna völgyén új erőteljes harmóniának veti meg hangalapját” (1855. Heller Á. szerk. 88. o.). Szabolcsi Bence nem ok nélkül tartja Erdélyit az Ady—Bartók-probléma korai előmunkálójának, első felvetőjének (Korunk. 1957). Erdélyi Jánosnak különben a népinek értékéről a józan fel fogása volt: „Legkönnyebben össze lehet tévesztetni a népköltészetet a nemzetivel” (uo. 75. o.). Huszka József össze is tévesztette: a népiiben „a nemzeti géniuszt” látta.

A népinek a monumentálissal összegeezhető funkciót értelmezve, Erdélyi mikor a népköltészetet elemezte, felsorolta tulajdonságait, megjegyezvén: „és mi, hagyományos előszeretettel örülve, keleti fajul tartatni... a jellemvonásokat így fejezzük ki: ez a keletiség” (uo. 94. o.). Ma már tisztábban látunk, nem utolsósorban azoknak a nagy művészeknek jóvoltából, akik a népinek tulajdonsága alapján igyekeztek a népiből kibontott keleti vonást a magyar monumentális művészetbe betelepíteni. Hogyan? e kérdést Erdélyi így fejtegette: „irodalmunkban talán legsikeresebb volna, egészen átteljes művészet világból kölcsönözni új elemet s irányt; s ez az északi, vagy skandináv népköltészet tanulmányozása lenne”. A Kalevalát is idesorolta. Ilyen „átteljes” művészeti világ egyik sarkánál találta ez a kor, „a népdal tónjának” elsajátítását is. Egyik véglete volt ez a XIX. századon át keresett útnak, mint a *témakeresés* különösségének. Vele már Kölcsey sokat vesződött.

*

Abban a hosszú folyamatban, amelyben az európai művészet általában újat keresett, Bartók már nem azt tartotta jelentősnek, hogy *mit*, hanem azt, hogy *hogyan* dolgozza fel a témát. Ez a „hogyan” a művészet egyik őstémája. A magyar művészetben 1890-től 1914-ig — a népi hagyomány komponenseinek viszonyában is — ez a kérdés lett központi kérdéssé. Bartók fejlődésének nagy korszakában is, 1915—1940 között. Gisèle Brelet úgy látta ezt, hogy Bartók művészetében „valósággá vált a keleti dallamvilág s a nyugati zenetechnika szintézise”. Valójában a kelet-európai zenei folklór minden komponense olvadt össze ebben a bartóki világban „a nyugati zenetechnikával”. Végkifejlése volt a magyar művelődésben egy folyamatnak. A folklórhoz-fordulásának első

fokozata még a „mit?” irányában kutatta az eredményt. További fokozaton végül a folklór vezette el a „kelet-hez”, az említett „hogyan?” keresését. A „kelet” maga minőségi állományt rejtett. A „keletből” mint látszólag egyszerű témából, a XIX. század elejétől a XX. században mélyen magyar és egyszersmind mélyen európai értékek sora támadt.

Feszl Frigyes így kísérelte megfogalmazni a XIX. század közepén „népinek” tartott egyik réteggel, a Vigadó utóbbi években felelőtlenül lebontott mellékhomlokzatain. Ugyanekkor még a „byzánti”-nak a velencei gótikus és keleti elemeknek célzatos beépítésével, hogy végül kísérletével a magyar építészet nemzet ágát megteremthesse, Európában egyedüli szintézist teremtett, a Vigadóban. Külső és belső homlokzatain is ilyen célok vezették: a magyarországi iszlám emlékek elemeit építette művébe. Lechner Ödön 1911-ben írt Önéletrajzában, a 70—80-as évekre visszanező emlékezésében írta: „A magyar népművészet tanulmányozása elvezetett azután az ázsiai népek művészetéhez, mert a két művészet között fennálló tagadhatatlan rokonság, amely főleg a perzsa és indus művészetekben válik nyilvánvalóvá, annál inkább érdekelt, mert ezen népeknél — melyek művészetüket bizonyos monumentáliságig emelték — népi útmutatást véltem találni arra nézve, hogy hogyan lehet a népies elemeket a monumentális architektúrába átültetni. Ezért nagy szeretettel szenteltem magamat a keleti művészetek tanulmányozásának” (A Ház. 1911. 345. o.). Ugyanitt írta ezeket a jellegzetes szavakat is: „Engem nem annyira az abszolút formák, mint inkább a fejlődéstörténeti analógiák érdekelték.” „Ezen tanulmányok és megfontolások hatása alapján készült az Iparművészeti-múzeum.” Végül így foglalta össze élete tanulságait: „A keleti népek művészetének ma is nagy fontosságot tulajdonítok, nemcsak a magyar, hanem általában az egész európai modern művészet kialakulására.” Az a kor, amelyre Lechner 1911-ben visszanezett, nagyszázaddal volt a Vigadó felavatása után, Feszl Frigyes halála táján. A társadalmi élet megújításáért munkálkodó, az elnyomás ellen védekező korszak volt ez, amely Magyarországon a művészet megújításának politikai küzdelmeihez vonta be, „kelet” problémáját. A kérdés építészeti példáinak felsorolásához nézzük meg a kérdést, a XIX. század végén, általában művészeti tekintetek szerint. Két jelentős példát említünk: a francia Debussyét s a katalán Gaudiét. Őket előbb a megújítás vágya, a már említett „mit?” mentén őrzi. Debussy nem elégedett meg ezzel a problematikával. Szintén a „kelet”, érdeklődése szerint a Távól-Kelet zenei világa tartotta hatása alatt.

*

A magyar művelődés múlt századi foglalatja — egyik pólusán Lechnerrel, másikon Bartókkal — állandóság és változás dialektikája volt. Az élet és a képzetet állandóságához évszázadok távlatában is ható erőkhöz azok társultak, amelyek együtt változtak az élettel. Ez összefüggésbe — állandóság és változás közé — kell beleegyeznünk a népi erőkhöz társult erőket s hatásokat. Elemzésükhöz szinte törvényesen tartozik hozzá a „kelet” fogalmához sodródott vagy utóbbit művészeti kísérletekhez sodró etnológiai problémámasor, amelynek eleven közvetítője volt a XIX. század 90-es éveiben az „Ethnographia” folyóirat.

A magyar művészettörténet feladata kifejtetni 1. a népi s a „kelet”, 2. a népi és a modern s 3. a népinek s az európainak viszonyát, 1890—1914, majd 1914—1940 között.

Mindegyik vizsgálat eredményül a „keletnek” más s más képét fogja adni. Lechner Ödönél mindegyik említett kérdés eleven szála lett művészetének alakulásánál. Nála jelentős erőhatásnak számít a modern építész európai helyzete, 1890 körül vagy — még korábban — 1880 körül. Tőle ugyanis nem volt idegen a gondolat: a modernhez a népin át vezet az út. Ebből is számára a Nyugat s a Kelet szintézisének elgondolása adódott. Kiegyenlítésüket, kettőjük közötti feszültségeket

feloldását, az Iparművészeti múzeum-épület megoldásában kereste. Ezzel együtt született a kőbányai templom I. terve, amelyet azután az akkori főváros elvetett, hogy helyette gótikus templom tervezését írja elő.

Szabolcsi Bence e problémának szélesebb körű megértéséhez vezethet bennünket: „Bartók Béla életművében döntő szerepet játszik Kelet és Nyugat találkozásának gondolata. Maga a probléma éppen nem váratlanul, nem előzmények nélkül vetődött fel Bartók és kortársai számára s valósággal törvényszerű, hogy épp a magyar szellemi élet vezető egyéniségeit már hosszú ideje foglalkoztatta... Tisztázatlan volt a Nyugat fogalma, de tisztázatlan a „Keleté” is; s amilyen nehéz és lassú folyamat volt annak tisztázása, hogy a „nyugat” távolról sem Bécsset vagy a német műveltséget jelenti, épp olyan lassú és fokozatos volt annak felismerése is, hogy a „kelethez”-tartozás mindenekelőtt a magyarral szomszédos népek közös sorsának vállalását jelenti” (Korunk, 1957. 764. o.). Az „előzményeket”, amelyeket Szabolcsi Bence említ, az előzőkben próbáltam megvilágítani. De *Bartók maga is*, Serge Moreux kérdésére, 1939-ben félreérthetetlen választ adott: „*Kodály és én a Kelet és a Nyugat szintézisét akartuk megteremteni*”. Megokolása ennyi volt: „*Úgy gondoltuk, hogy alkalmasak vagyunk a feladat elvégzésére, részint népünk származása, részint hazánk földrajzi helyzete folytán, amely egyben Kelet előretolt őrhelye és Nyugat védőbástyája. De Debussy volt az, aki a követendő utat is kijelölte számunkra.*” E vallomásának értelme Lechner, Ady és Kodály érvelésének logikájával tökéletesen azonos. Nem a „keleti lélek” fogalom önelvűvé fejlesztéséről vagy túlhajtásáról van szó.

A művészet: tükrözés. A különböző művészet-ágak a valóságnak nem bizonyosan ugyanazokat a tartományait, nem is ugyanazokban a fokozatokban tükrözik. Az irodalom vagy a festészet bár a valóságot inkább

látható komponenseikben s közvetlenebbül is tükrözik, mint például a zene vagy az építészet, amelyek — bár szintén ugyanazt a valóságot zárják magukba, de nem látható komponenseiben, hanem elvonatkoztatott struktúrákban. A XIX. századi s a XX-nak elején kiteljesedő művészeti forradalom a kor társadalmi jelenségeit a valóság egyik komponensévé avatott népi hagyomány komponenseivel tükröztette, olyan értelemben, mint József Attila művészet-elmélete nyomán kíséreltem megmutatni. Eleinte azt bámultuk, a magyar művészetnek ebben a korában s ezekben a jelenségeiben, hogy a népi hagyomány komponenseivel hogyan adott hangot egész önálló európai problémáknak; azt ugyanis, hogyan tudta felmutatni a magyar valóságot, az európai problémák felmutatása mentén is, egyidejűen a népi s nyomukban keleti komponensek érvényesítésével. Lechner, Lajta Béla, Bartók és Kodály művészete után így nézzük már József Attila művészetét is, de nemcsak azért, mert a társadalmi-népi-európai problematikát szándékosan a finnugor komponensekben is megfürdette. Ő is, a magyar művészet legnagyobbjaival, elkülönített társadalmi problematikát jelenített meg, elkülönített formavilág szimbólumaiban.

Bartók, mint Lechner, vagy akár mint Feszli Frigyes, több szempontból ítélhető meg: 1. nyugati, 2. magyar, 3. kelet-szempontból. A nyugati, Bartókra vonatkozóan, Dille, Moreux, Szabolcsi, Brelet, Újfalussy adták. A magyar irányú kutatómunka megítélhető művészeti vagy politikai-társadalmi szempontból, egyeztetve azonban a kelet-szempontú kutatással, Ady, Bartók, Lechner, Lajta Béla, Feszli, József Attila, Kodály művészetének olyan történeti rendszerben történő egybefonásával, amelyben Európa megláthatja az európai gondolat alakulását, de — ezen túl — azt is, amit Európa kultúrájában hiába keresne.

Vámos Ferenc

ADALÉKOK JACQUES DE GHEYN II. RAJZMŰVÉSZETÉHEZ

Az 1600 körüli évtizedek kiemelkedő jelentőségűek a holland rajzművészet fejlődésében. Ez az időszak ugyanis a „holland aranykor” előkészítő periódusa, a manierizmusból a realizmusba való átmenet. Jacques de Gheyn ennek a korszaknak volt egyik vezér egyénisége Hollandiában. Mint festő közepes kvalitású művész, de rajzaival messze az átlag fölé emelkedett. Az új stílus kialakulása leghamarabb és legvilágosabban a rajzművészet területén figyelhető meg, ezért az utolsó évtizedek kutatói kettőzött figyelmet szenteltek az ebben a korszakban működő mesterek rajzainak. Igyekeztek fényt deríteni arra is, hogy a XVII. századi holland realizmus nagy mesterei hogyan és milyen erős szálakkal kapcsolódnak a megelőző, átmeneti periódus művészeinek alkotásaihoz. Ma már egyre világosabb, hogy az ifjú Rembrandt művészetének kialakításában Jacques de Gheyn II. rajzainak is jelentős szerepe volt. Különösen Jacques de Gheyn öregkori rajzeit sorolhatjuk a XVII.

század első évtizedeiben létrejött prerembrandti alkotások közé.

J. de Gheynről 1936-ban J. Qu van Regteren Altena írt monográfiát, és most harminc év után arra készül, hogy kiadassa a kitűnő holland mester rajzainak szak-katalógusát. Az eltelt időszak alatt sok ismeretlen mű bukkan fel, amely módosította, gazdagította a művészről alkotott régebbi elképzeléseket. Három — a legutóbbi években felfedezett — rajzának publikálásával kívánunk hozzájárulni a holland rajzművészet e kiváló egyéniségének minél teljesebb, alaposabb megismeréséhez.

A frankfurti Städelsches Kunstinstitut rajzgyűjteményének ismeretlen németalföldi lapjai között található Jacques de Gheynnek egy igen jellegzetes, sziklás tájat ábrázoló tollrajza (1. kép).¹ Az előtérben egymás mellé, kulisszaszerűen felsorakoztatott, bizarr formájú sziklák és kövek csaknem teljesen elzárják a háttérre nyíló kilátást. Csupán a fahíd pillérei között sejthetők a távoli



1. Jacques de Gheyn II.: Sziklás táj. Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main.



2. Jacques de Gheyn II.: Leányka arckép. Städtische Museen, Steinmetzkabinett, Brügge.

hegyek és az előttük levő városrészlet körvonalai. A középtér — ugyancsak sziklás hegyi motívumok — élesen elkülönül az elő- és háttértől. A térábrázolásnak ez az „archaikus” módja, továbbá a bizarr-dekoratív sziklamotívum uralkodó szerepe a tájképben arra mutat, hogy a rajz J. de Gheyn korai korszakában készülhetett. Hasonló motívumokkal és a rézmetszet stílus gondosan részletező előadásmódjával több korai lapján találkozunk, így pl. egy 1598-ban készült párizsi (Louvre),² egy 1599-es évszámmal jelzett, bécsi ábrázolásán (Albertina),³ továbbá egy rézmetszethez tartozó előkészítő rajzán Frankfurtban (Städelsches Kunstinstitut).⁴ Ezeknél azonban a tájelemek nem annyira vertikális hangsúlyúak és a kompozíció is egységesebb, mint a frankfurti sziklás tájnál. Itt ugyanis az egyes motívumok additív módon sorakoznak egymás mellé és mögé. Mindebből arra következtethető, hogy a rajz J. de Gheyn legkorábbi alkotásai közé tartozhat.

Az „arco naturale”⁵ és a nagy köveknek ható sziklák motívuma a XV. századvégi és a XVI. század első felének németalföldi művészetében szerepel igen gyakran.⁶ Később, a XVI. század végén keletkezett műveken

fordulnak elő ismét, így pl. megtaláljuk Goltziusnál is akinek a tájrajzai hatással voltak J. de Gheynre.

Reznicek Goltziusnak ezeket az 1594–96 között készült fantasztikus, sziklás tájakat ábrázoló rajzait⁷ az Alpokon való átkelés élményével hozta összefüggésbe.⁸ Szerintem a lapokon, a motívumok és a rajzstílus tekintetében is, Bruegel hatása figyelhető meg. Lehetséges, hogy — amint Reznicek feltételezi — Goltzius ezekkel a hegyi tájakat ábrázoló rajzokkal Bruegellal akart versenyezni. Nagyon problematikus azonban itt Bruegel hatásáról beszélni. A haarlemi mesternek az említett években készült rajzai egészen más tájszemléletet tükröznek, mint Bruegel művei. Goltzius rajzai kevés kapcsolatot mutatnak a valósággal, meglehetősen irreálisak és fantasztikusak, Bruegel személyes élménytől áthatott tájrajzai viszont a valóság ábrázolásai. Goltzius korai tájrajzainak említett csoportja sokkal inkább a Bruegelt megelőző mesterek festményeinek tájképi háttérével rokon. Ez az időleges visszakanyarodás a hazai késő-gótikus hagyományokhoz nem elszigetelt jelenség a XVI. század végén, nemcsak Németalföldön, de a német művészetben is találunk rá példákat. Már többen rámu-



3. Jacques de Gheyn II.: Pásztorleányok. Berlin-Dahlem. Kupferstichkabinet.

tattak arra, hogy Goltziusnál az 1590-es évek közepéről való művekben figyelhetők meg archaizáló törekvések. Érdekes azonban, hogy a figurális kompozíciók kisebb mértékben mutatják a későgotikus stílus elemek befolyását, mint az ugyanebben az időben készült tájrajzok.

Jacques de Gheyn sziklás tájrajzainak a létrejötte is ezzel a néhány évig tartó, későmanierista archaizáló tendenciával magyarázható. A frankfurti rajz szikla motívumai kifejezett hasonlóságot mutatnak Dirk Bouts, A Meister der Mansi-Magdalena, Jean Gossaert, Joos van Cleve, Jan van Scorel, Cornelis Massys és Patenier egyes képeinek sziklás háttéri tájaival.⁹ A későmanierista periódusban működő mesterek érdeklődését az idézett festményeken látható különös formájú, csupasz sziklák bizarrsága és grotesksége keltette fel. Jacques de Gheynnél és Goltziusnál ezeknek a manierista tájkompozícióknak az időszaka nem tartott sokáig, és röviddel 1600 előtt — nagyjából egy időben — kezdtek el a hazai táj konkrétabb ábrázolását.

*

Az újonnan meghatározott Jacques de Gheyn rajzok időrendi sorrendjében egy fiatal lányt ábrázoló, rendkívül vonzó, kisméretű tollrajz következik, amely a brüggei városi múzeumok Steinmetzkabinet-jében található (2. kép).¹⁰ Az ábrázolás fő vonzereje a rajz realizmusában, spontaneitásában és bensőséges hangulatában rejlik. A rajz kvalitása és a rajzmódor sajátosságai nem hagynak kétséget afelől, hogy Jacques de Gheyn érett alkotásáról van szó. Az alak háttal, elvesző profilban való beállítása is igen jellemző a jeles holland mesterre. Azzal, hogy az alakot úgy ábrázolta, mintha tudomást sem venne megörökítéséről, nagyban fokozta a rajz intim hatását. Ugyanezzel a művészi fogással a J. de Gheyn műhelyében tanult Hendrik Goudt is gyakran élt. Így pl. ismeretes egy profilban ábrázolt női fejtanulmánya a budapesti Szépműv. Múzeum rajzgyűjteményében is, amely világosan tükrözi Jacques de Gheyn hatását és emlékeztet a brüggei leányka portréjára.¹¹ Igen jellemző továbbá az arc és a ruha kidolgozottsága közötti hatásos ellentét alkalmazása: a művész a bájos arcot egyetlen finom, érzékeny profil vonallal rajzolta meg,

míg a haj és a ruha ábrázolásánál az anyagszerűség érzékeltetésére is törekedett és szinte festői kvalitásokat ért el. A ruhának hasonló, részletező ábrázolásával ritkán találkozunk J. de Gheyn portrérajzain, néhány esetre szeretnénk utalni, így pl. Maurits herceg portréjára (Amsterdam, Rijksprentenkabinet)¹² és Hugo Grotius ifjúkori arcképét ábrázoló rajzára (Amsterdam, Fodor-gyűjtemény).¹³ A brüggei arcképen a ruha fokozottan dekoratív megoldását az ábrázolt személye indokolta, a művész ezzel a leányka üde fiatalságát kívánta kiemelni. A rajz legközelebbi analógiájaként azt a berlini fiú arcképet¹⁴ említhetjük, amelyet az ábrázolásnak ugyanaz a közvetlensége, frissesége és realizmusa jellemz, mint a leányka fejet. Míg a fiúról a rajzot szobavilágításban készítette, a leányt szabadban, erős fényben örököltette meg. Ezzel az alak élettelségét igen nagy mértékben sikerült fokoznia. Mindkét lap önálló igényű rajz — tehát nem metszethez vagy képhez készült vázlat — jellegzetességeit mutatja. A brüggei rajz stílusa sajátosságai a mester középső korszakára vallanak. Az arc és a nyak plasztikájának érzékeltetésére még a korai korszak kötöttebb vonalrendszerére jellemző, szabályos, párhuzamos vonalakat alkalmazott, a haj és a ruha ábrázolásánál a tipikus „spirális dugóhúzó” kusza vonalakkal keveredik, s bizonyos kötetlenség és festőiségre való törekvés figyelhető meg, amely már a késői korszak művészi tendenciái felé mutat. Mindezek alapján a rajz keletkezését a XVII. század első évtizedére tehetjük.

J. de Gheyn rajzstílusának további fejlődését példázza a berlini Kupferstichkabinet-ben található, két pásztorleányt ábrázoló rajz, amely mindeddig Abraham Bloemaert utáni kópiaként szerepelt (3. kép).¹⁵ A lap feltehetően vázlatkönyvből származik, és az alakok talán egy tervezett tájkép staffage figuráihoz készülhettek vázlatul. A baloldali alak szabályos, ovális arcával, erősen elkeskenyedő állával nagy, kerek szemével jellegzetes J. de Gheyn-i ideáltípust testesít meg. Ilyen figurákat főleg a korábbi periódusában készült, jellegzetesen manierista alkotásain találhatunk. A jobboldali alak távolabb esik ettől a manierista szépségideáltól, jóval természetesebbnek, valószerűbbnek hat, a tartása, mozdulata sem olyan választékos, mint a másik pásztorleányé. A rajz stílusa,

a töredezett, szabálytalan vonalak alkalmazása, a fény-árnyék ellentét fokozott hangsúlya a mester késői periódusára utal.

Ennek a festő karakterű, szinte impresszionista jellegű, késői stílusnak egy későbbi fázisából való az a két darmstadti lap, amelyet Hans Möhle J. de Gheyn III.-ról szóló tanulmányában közölt.¹⁶ Megállapítása szerint „A férfi koponyával” (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) című rajzon az arc modellálása és a gyorsan húzott, erőteljes keresztvonalkázás ugyan az ifjabb J. de Gheyn művészetére utal, a rajz stílusa azonban sok hasonlóságot mutat az idősebb mester rajzaival.¹⁷ Az arcnak pontokkal és rövid vonalakkal való modellálására J. de Gheyn rajzai között is találunk példákat, így pl. a néhány éve publikált bécsi tanulmánylap figuráin (Wien, Albertina)¹⁸ Maurits herceg fentebb már említett amsterdami portréján vagy a rotterdami fejtanulmányokon. (Museum Boymans.)¹⁹ A Möhle által is említett rokonság id. Jacques de Gheyn késői rajzaival

viszont annyira kézenfekvő mind a rajzok részletmegoldását, mind pedig egészének szellemét illetően, hogy a két darmstadti rajzot nem vitathatjuk el a kitűnő mestertől. A határozott kontúrok hiánya, a szuggesztív erejű, töredezett, kuszának ható vonalak és az erőteljes fény-árnyék ellentét miatt az 1610 utáni időszakra tehető művekre emlékeztet, mint amilyen az amsterdami „Öreg házaspár” (Rijksprentenkabinet) vagy a kölni „Seneca halála” (Wallraf-Richartz-Museum).²⁰ Igen jellegzetes mindkét darmstadti rajzon a kezek ábrázolása, amely teljesen megegyezik az említett bécsi tanulmánylapon látható alakokéival, és ugyanezt az azonosságot figyelhetjük meg a kifejező szemekkel kapcsolatban. A két darmstadti rajz is azoknak a késői „prerembrandtista” rajzoknak a csoportjába tartozik, amelynek a rajzfejlődés szempontjából szinte századokra előremutató jelentőségére J. Qu. van Regteren Altena mutatott rá kitűnő monográfiájában.

Gerszi Teréz

J E G Y Z E T E K

¹ „Ismeretlen XVI. századi németalföldi mester”: Sziklás táj. Toll barna tinta 226 × 399 mm. I. tsz. 3778. Frankfurt am Main Städelsches Kunstinstitut. — A küldött fényképért és a közlési engedélyért ez úton is hálás köszönetet mondok Dr. K. Schwarzwel-lernek.

² F. Lugt: Musée du Louvre. Inventaire Général des dessins des Écoles du Nord. École hollandaise Paris 1929, I. 41. o. 283. sz. XI, IX. tábla.

³ O. Benesch: Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina. Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts. Wien, 1928. 38. o. 391. sz. 100. tábla.

⁴ F. W. H. Hollstein: Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca 1450–1700. Amsterdam, VII. 142. o.

⁵ Tolnay szerint az „arco naturale” eredete az antikitasban gyökerezik, az ún. Odysseus-sorozat vatikáni festményein továbbá egy Andromedát ábrázoló nápolyi freskón is látható. Ilyen sziklaárkádok Dél-Itáliában vannak, így pl. Amalfi és Positano között is. A motívum a XV. század második felében jelent meg ismét Itáliában, különösen a ferrarai iskolában. Németalföldön 1500 körül találunk rá példákat, feltehetően az olasz művészet befolyására. Ch. de Tolnay: An Unknown Panel by Pieter Bruegel the Elder. The Burlington Magazine XCVII. 1955. 240. o.

⁶ K. Clark mutatott rá, hogy a gótikus tájképek sziklái régi kép-tradícióra nyúlnak vissza, valószínűleg a hellenisztikus festészetre. Fellelhetők a bizánci festészetben és gyakorivá váltak a XV. század-ban. K. Clark: Landscape Painting. New York, 1950. 10. o.

⁷ F. K. J. Reznicek: Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius. Utrecht, 1961. K. 394, K. 396, K. 399, K. 400.

⁸ Reznicek id. m. 107. o.

⁹ M. J. Friedländer: Die altniederländische Malerei. Berlin,

1924–37. III. kötet XI, XXXII. tábla; VII. kötet I, XIV. tábla; VIII. kötet VIII. tábla; IX. kötet XXX. tábla; XII. kötet I, XIV. tábla; XIII. kötet XV. tábla.

¹⁰ „Ismeretlen mester”: Leányka arckép. Toll, barna, 136 × 100 mm. Brügge, Städtische Museen, Steinmetzkabinet. — Ez úton is köszönettel fordulok V. Vermeersch Dr.-hoz a fénykép elküldéséért.

¹¹ H. Möhle: Die Zeichnungen Adam Elsheimers. Berlin, 1966. Abb. G. 24.

¹² J. Qu. van Regteren Altena: The Drawings of Jacques de Gheyn. Amsterdam, 1936. 3. tábla.

¹³ Hollstein: id. m. VII. 160. o.

¹⁴ E. Bock—J. Rosenberg: Staatliche Museen zu Berlin. Die niederländischen Meister. Berlin, 1930. 30. o. 5414. sz. 23. tábla.

¹⁵ „Abraham Bloemaert után”: Két pásztorleány félalakban. Toll, barna tinta, 119 × 155 mm. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinet. — E. Bock—J. Rosenberg: id. m. 14. o. 285. sz. Ez úton is hálás köszönetemet fejezem ki Dr. Hans Möhle igaz-gató úrnak a publikálási engedélyért és a küldött fényképért.

¹⁶ H. Möhle: Drawings by Jacques de Gheyn III. Master Drawings I. 2. sz. 7/a és b. tábla.

¹⁷ H. Möhle: Drawings by Jacques de Gheyn III. Master Drawings I. 2. sz. 10. o.

¹⁸ T. Gerszi: Deux feuilles d'étude de Jacques de Gheyn. Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts. Budapest, 1964 (Nr 25) S. 82. o. 56. kép.

¹⁹ E. Haverkamp Begemann: Vijf Eeuwen Tekenkunst. Rotterdam, Museum Boymans, 1957. 14. o. 13. kép.

²⁰ Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts und Miniaturen aus den Sammlungen des Wallraf—Richartz—Museums Köln. 1965. 36. o. 70. sz. 63. kép.

A cikk németül megjelent Prof. J. Duverger emlékkönyvében. (Gent, 1968.)

Ipolyi Arnold irathagyatékában maradt reánk egy biedermeier emlékkönyv. Igazában nem is könyv, hanem az akkor divatos, könyvalakú, csattos doboz, préselt, aranyozott díszítéssel és aranybetűs felírással: Album. A könyv lapjai helyett különálló lapok vannak a dobozban és fehér selyemszalag szolgál a lapok kiemelésére.¹ A lapokon emléksorok, rajzok, hangjegyek ma is ismert vagy már elfeledett kortársak nevével. Az egyik rajz szakállas férfi mellképét mutatja. Pálffy Lipót műve ez, amelyet 1859 szeptemberében készített Széchenyi Istvánról, amikor Döblingben meglátogatta őt.²

Pálffy maga „igazán jól eltalált tollrajz”-nak nevezi művét — és a Széchenyi-ábrázolások ismeretében igazat kell adnunk neki. Ez már egymagában is indokolná, hogy közkinccsé tegyük ezt az eddig ismeretlen³ rajzot, de fokozza a rajz jelentőségét az a levél, amelynek kíséretében küldte el azt Pálffy Ipolyi Arnoldnak. Ennek — az eddig ugyancsak ismeretlen⁴ levélnek liktető mondatai mutatják, milyen lenyűgöző hatással voltak az ifjú Pálffy Lipótra a Széchenyinnél töltött napok — és kiszínezik, ragyogó festménnyé változtatják a rajz fekete vonalait. Ezért teljes szövegében közöljük ezt a levelet:

„Szeptember 25-ik 1859.

Szeretett Arnoldom!

Más fordulatot vett rögtön életem. Utazás ügyekbeni munkák s' futások töltik óráimat, Széchenyi István társaságában ki tapasztalt ember letére irányt ad, és *segédlistének* nevez töltöm az estét vagy ebédet. Szóval elememben vagyok. Minden mit eddig tanultam, lelki és phisicai erőm egy pontra van irányozva, egy időben hol a' nélkül is minden hegyén áll, minden bomlásra kész, nem akarok rest lenni és legalább én is mindent felhasználni mi jobb irányt adhat az ügynek. — Az öreg úr azt mondja mindig „les caractères actives comme toi et impétueux sont rares chez nous en Hongrie”⁵ azért meg kell felelni, ily nagy férfi várakozásának. — Hogy és mikép foly a' dolog ne kérdezze. „Verschwiegenheit ist des Adjutanten erste Pflicht!”⁶ hanem henyén nem töltjük az időt ez elég.

Nem rég születés napja⁷ volt az öreg úrnak, és én olyan Toasztot mondtam nemzeti atyánknak, hogy szinte csak zúgott a fal. Eme öszve roskadt, szakállas testecskeben még annyi az életerő, ész, lángesziség s' a' többi hogy az ember reggeltől estig, s' estétől reggelig hallhatna mesélni az öreg urat, egyforma érdekléssel, sőt növekedő figyelemmel.

Ki a' Hitelt s a' Programot olvasta, ki felfogta ezt a nagy férfit, annak földi boldogság társaságában lehetni.

Röviden benne van összeponosítva minden mi szilárd, nemes és jeles. Itt küldök Önnek egy tőlem igazán jól eltalált tollrajzot.

Az öreg úr kezében tartja, a burnót szelencét melyet „a két garas” (egy műve) szelencének hí.

Magyar nyakravalóval, vörös barna aranygombú attilájával, sötétzöld, bő nadrággal s' hegyes orrú vörös cipővel, így járja fel és alá a szép, barátságos Döblingi termeket. Beszél, tréfál, tanakodik és búsulva viágad.

Nem sokára tán Stomfára érek. Aztán magyar utazásaimról személyesen.

Isten áldja meg

barátja Pálffy Lipót.

Hogy Önnek örömet csináljak kértem, hogy írná alá tulajdon kezével nevét, egy kis mottóval. (Borúra derü, a' szalmából tán lesz fű.) adná Isten!!!”⁸

1859 szeptemberéről nem maradt reánk Széchenyi-napló,⁹ de hogy Széchenyi számára sem volt mindennapi élmény az ifjú Pálffy Lipóttal való megismerkedés, azt mégis magának Széchenyinek elbeszéléséből tudjuk, abból a levélből, amelyet idősebb Pálffy Lipóthoz írt. Ezt a levelet — az előbbi levélnek párdarabját — ugyancsak közöljük:¹⁰

„Mélyen tisztelt hazafi!

Mióta törött szívvel, hosszú évek súlya alatt itteni fogságomban nyomorgok, mondhatom őszintén — honunk jövő sorsát tekintve — nem éltem oly derült órákat, mint mióta Lipót fiadat, tán 12—13 év leforgása után ismét megláttam, vele szorosabb összeköttetésbe jöttem és társaságában több boldog órákat élvezhettem! Már egészen gyönyörű fiú, minden tekintetben ugyancsak talpra esett derék magyar legény kit a becsület sorából, tudom, senki ki nem szorít. Nem hiheted, mennyire épültem benne, szívem erősen tágult, s mióta kiismertem, költőnknek azon ismert sora szüntelen s vajmi édesen zeng lelkemben: „Él magyar, áll Buda még!”

En ugyan félig temetve vagyok, de koporsómban is tán ifjodnék, ha szorosabb kapcsolatba hozna az ég nemeskeblű fiaddal.

Isten áldjon s ha majd télre bécsi lakos leendesz, keress tán fel barlangomban.

Őszinte magyar rokonkeblű érzéssel valódi híved
Széchenyi István.

Felső Döbling — 163.

1859. szept. 26.”

Tudjuk, Széchenyi nem igen engedte meg, hogy róla képmást készítsenek, ezért a legtöbb képmása csupán emlékezet után készült, mint a Pálffy Lipót kezéből származó az az akvarell portré is,¹¹ amely az Magyar Tudományos Akadémia Széchenyi-múzeumába került. Ezért különösen értékes ez a kép, amely Széchenyi jelenlétében és az ő tudtával készült.

Alig van magyar ember, akinek életét a kortársak és az utókor oly figyelemmel kísérték és vizsgálták, mint Széchenyi István személyét, mégis ez a rajz és ezek a levelek egy új vonást, új szint tudnak adni az öregedő Széchenyi képéhez. Pálffy Lipótot azonban ma már alig ismerik. Ezért — és a levelekben található utalások megértése végett is — szükséges, hogy róla is megemlékezzünk néhány sorban.

Pálffy Lipót — idősebb Pálffy Lipót és Lobkowitz Szidónia fia — 1834. november 21-én született Bécsben. Gyermekkorát a család Pozsony megyei otthonában, Stomfán töltötte. 1849 őszén a Wiener—Neustadt-i katonai akadémiára küldték, ahonnan 1853-ban hadnagyként került ki. Első állomáshelye Gyöngyös volt a Schwarzenberg-dsidásoknál. A következő évben főhadnagyként a Krakó közelében állomásozó Württemberg-huszárokhoz helyezték át, 1857-ben pedig a hadiiskolába vezényelték a legmagasabbfokú katonai kiképzésre. A kétéves tanfolyamnak azonban csak az első évét végezhette, el, mert 1858-ban Lombardiába küldték, hogy a hadiiskolát hadiszolgálatlalt cserélje fel. Közben elérte



Emlékemből Doblingtól

*Gr. Pálffy Lipót
Minden kegyelművel és tisztelettel
Szabolcs. 1884.*

Széchenyi István ismeretlen arcképe

a kapitányi rangot és Károly Ferdinánd főherceg segéd-tisztje lett — mégis a Villa Franca-i békekötés (1859. július 11.) után kilépett a hadsereg kötelékéből. Nemso-kára újabb, néhány hónapos katonáskodás következett: csatlakozott Lamoriciér tábornok¹² önkénteseihez. Ez a sereg azonban rövidesen feloszlott és Pálffy hazatért Stomfára, hogy részt vegyen az októberi diploma nyomán újraéledni kezdő közéletben. Pozsony vármegye főjegyzőjévé választotta, az országgyűlés főrendiházának pedig szintén egyik jegyzője lett. A politikai élet a könnyen hevülő Pálffy Lipótot annyira hatalmába kerítette, hogy 1861 tavaszán a Nemzeti Kaszinóban olyan magatartásra ragadtatta magát, amelynek következményei

elől néki is Döblingben kellett menedéket keresnie. Jó egy évvel később visszatért Stomfára és azóta itt élt visszavonultan, majd később szüleivel együtt a Graz melletti Stübingbe költözött át. 1881-ben megnősült. Feleségével, Lónyay Olgával, többnyire Budapesten tartózkodott. Meghalt 1884. szeptember 22-én a Szabolcs megyei Berkeszen.

A Pálffy-családban német volt a társalgás nyelve — mégis a gyermekek nevelése hazafias szellemben történt. A hazafiság érzését csak erősítette lelkében az Ipolyi Arnolddal való barátsága. Mikor Lipót serdülő korba jutott, a szülők Ipolyi Arnoldot bízták meg a további nevelésével, Ipolyi azonban nem kezdhetette meg nevelői

működését, mert az apa megváltozott akarata a katonai akadémiába küldte Lipót. Ipolyi a Stomfával szomszédos Zohor község plébánosa lett és itteni működése alatt őszinte barátság alakult ki közte és a Pálffy-család tagjai között. Különösen az ifjú Lipóttal fejlődött meleggő ez a barátság a Stomfán töltött vakációk alatt és az állandó levélbeli kapcsolat által.

Jellemző, hogy Pálffy Wiener-Neustadt-i akadémi-kus korában rendszeresen látogatta Zrínyi Péter sírját — és titokban Petőfi verseit olvasgatta. Mikor az akadémiából kikerült, szabad idejének legnagyobb részét a magyar történelem és irodalom tanulmányozásával és rajzolással töltötte. Hamarosan belátta, hogy a katonapálya nem elégíti ki; lelkesen keresett valami mást, többet. 1858. tavaszán még azt írta Ipolyinak, hogy külföldi gazdasági iskolára megy, azután a családi birtokon fog gazdálkodni. Mikor pedig egy évvel később kilép a katonaság kötelékéből, egész életét a művészetnek és a nemzeti művelődésnek akarja szentelni. Ekkor kerül kapcsolatba Széchenyivel. Az imént közölt levele már azt mutatja, hogy a magyar közélet, a politika foglalja el a főhelyet érdeklődésében. A balul végződött rövid közszereplés után azonban csak a művészet és a nemzeti művelődés érdekli, még a családi hitbizományban való öröklésről is lemond öccse javára a megélhetést biztosító évről-évre ellenében.

Ipolyihoz intézett leveleiből tudjuk, hogy már katonai szolgálata alatt is sokat rajzolt, főleg magyar történelmi témákat. Említést tesz a magyar történelmi albumáról, a magyar királyok képeiről, az „öreg Zrínyi”-ről és sportképeiről, az olasz harctérről pedig csataképeket küldött Ipolyinak. Ezek a művei elvesztek, vagy lappanganak — kivéve Lamoriciert tábornok képmását, amely ugyanabban az Album-ban van, amely a Széchenyi portrét is megőrizte számunkra. Széchenyi 1860. február 8-án ezt írta a naplójába: „Poldi Pálffy schenkt mir ein Album.”¹³ Ez az album nyilván szintén Pálffy műveit foglalta magában. Életének későbbi szakaszában készített nagy történelmi képeit és a magyar irodalomból merített allegorikus kompozícióit a Magyar Nemzeti Múzeumnak ajándékozta és ezeket ma is őrzi a múzeum történelmi képcsarnoka. Pálffy mester nélkül kezdett foglalkozni a rajzolás és festés művészetével, Stübing-i tartózkodása idején azonban rendszeres tanulmányokat végzett¹⁴ Heinrich August Schwach-nak, a grazi Zeichner-Akademie igazgatójának vezetésével. Pálffy irodalmilag is működött. Több kisebb írását a napi sajtó és a szakfolyóiratok közölték, néhány műve pedig kéziratban maradt.¹⁵

Ez a most közkinccsá tett Széchenyi-képmás nem csekély gazdagodása a legnagyobb magyarról reánk maradt emlékeknek, de felidéri érdemes alkotójának már feledésbe merült emlékét is.

Prokopp Gyula

J E G Y Z E T E K

¹ A doboz mérete 25,5 × 17 cm. A belső fedőlapon kézírással: „Souvenir a Vienne — Guillaume — 22-sieme Novemb. 1845.” A dobozban 28 lap van az 1856. június 5 — 1866. december 9. közötti időből. Ezt az emlékkönyvet — Ipolyi Arnold levelezésével együtt — a primási levéltár őrzi Esztergomban.

² A rajz alatt a következő szöveg olvasható: „Emlékemből Döblingből — gr. Pálffy Lipót.” Alatta Ipolyi Arnold kézírással: „Midőn Széchenyinnél tartózkodott, küldte nekem Zohorra. Ipolyi.”

³ Az „Ifjabb gróf Pálffy-Daun Lipót emlékezete — írta egy jó barát” (Budapest, Franklin társulat, 1886) című mű említi, hogy Pálffy Döblingben lerajzolta Széchenyit és a rajzot levélben küldte el Ipolyinak. (Deák Farkasnak 1885. május 30-án és augusztus 10-én Ipolyi Arnoldhoz írt leveleiből [Primási levéltár, Esztergom, Ipolyi Arnold levelezése] tudjuk, hogy ezt a megemlékezést Pálffy Lipót özvegye írta és az ő kézirátát Deák Farkas dolgozta át sajtó alá.)

Vayer Lajosnak „Széchenyi képe” című tanulmánya (Magyar-ságtudomány — 1942. — 1. szám.) ismerteti Pálffy Lipótnak egy Széchenyi-portrét, de ez nem azonos a most közölt képpel. A Vayer Lajos tanulmányában reprodukcióban is közölt kép vízfestmény, amely baloldali félprofilban ábrázolja Széchenyit. Ez a kép a Magyar Tudományos Akadémia Széchenyi-múzeumában volt kiállítva, de — a nyert szóbeli értesülés szerint — 1945-ben eltűnt.

⁴ Az előbb említett névtelen mű úgy tudja, hogy ez a levél elveszett. Ez az értesítés azonban tévesnek bizonyul, mert a levél ma is megvan Ipolyi Arnold levelezése között. Ugyanitt vannak

Pálffy Lipótnak Ipolyihoz intézett azok a levelei is, amelyekről a továbbiak során említést teszünk.

⁵ Olyan tevékeny és heves jellem, mint te, ritkaság nálunk Magyarországon.

⁶ Hallgatás a segédtiszt első kötelessége.

⁷ Szeptember 21.

⁸ Ez a kérés nyilván teljesítetlen maradt, mert a 2. jegyzetben említetteken kívül semmi más szöveg nincs a rajzon.

⁹ Lásd: Károlyi Árpád: Gróf Széchenyi István Döblingi irodalmi hagyatéka — Budapest, 1921 — Magyar Történelmi Társulat kiadása.

¹⁰ Ezt a levelet a 3. jegyzetben említett műből közöljük. A levél néhány sorát idézi Károlyi Árpád is az előbb említett művében.

¹¹ Lásd: Vayer Lajos: Széchenyi István ismeretlen képmása. — Különnyomat a Dunántúli Szemléből.

¹² Lamoriciert (1806—1865) francia tábornok. Nevezetes szerepe volt Algeria meghódításában, 1848-ban pedig a nemzetőrség főparancsnoka volt. 1860-ban önkéntes sereget szervezett a pápai állam védelmére.

¹³ Lásd Károlyi Árpád idézett művében. (Pálffy Poldi egy albumot ajándékoz nekem.)

¹⁴ Heinrich August Schwach (1829—1906) 1872. óta volt a grazi Zeichner-Akademie igazgatója.

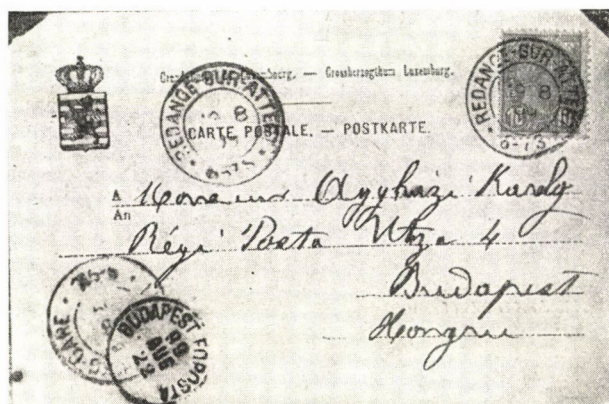
¹⁵ Pálffy Lipót irodalmi működésének felsorolását lásd: Szinyei József: Magyar írók élete és munkái X. kötet 173. o.

EGY MUNKÁCSY DOKUMENTUM

A bélyeggyűjtés ma már nem egyes kiváltságos emberek „hobby”-ja, hanem egyre inkább az ismeretek terjesztésének egyik eszközévé vált. Szerke a világon száz- és százazrek hódolnak a bélyeggyűjtés szenvedélyének és azon keresztül ismerkednek a művészeti alkotásokkal is. Franciaország bélyegein évek óta bemutatja és népszerűsíti Delacroix, Cézanne, Chagall, Manet és mások alkotásait, s hasonlóképp bemutatja nagy mestereinek művét a szovjet, belga, román és legutóbb a magyar posta is.



1.



2.

A bélyegekkel való foglalkozásnak azonban vannak mellékágai is. Ilyenek a régi levelek, ismert személyek írásai stb. A bélyeggyűjtő bogaras ember, mindig kutató és legtöbbször talál is.

Így bukkantam most egy levelezőlapra, amelyet Munkácsy Mihály írt Budapestre 1899. augusztus 19-én Luxemburgból. A levelezőlapon a híres colpachi kastély — Munkácsy rezidenciája — és mellette a festő fényképét láthatjuk. A levelezőlap címe: Monsieur Aggházi Károly, Régi-Posta Utca 4 — Budapest — Hongrie. A képes oldalon pedig a következő sorokat olvashatjuk: „En souvenir des jours heureux! Avec toutes ses amitiées, 19. Aout 1899” — egy olvashatatlan szó és az aláírás; de Munkácsy.

A címzett Aggházi Károly (1855—1918) zeneszerző és zongoraművész Bruckner és Liszt tanítványa volt. Egy ideig a budapesti Nemzeti Zenede tanáraként is működött. Több operát és zeneművet, dalokat írt, amelyek jó része ma már feledésbe ment. Munkácsy baráti köréhez tartozott.

Az érdekes dokumentumot bemutatom és megemlétem még, hogy a colpachi kastély képével, amelyben ma a Vöröskereszt egyik szerve nyert elhelyezést, a luxembourgi posta 1963-ban bélyeget adott ki. A kastélyt időközben átalakították, megnagyobbították és az ismertetés szerint az első emelet nyitott ablakos szobája volt Munkácsy Mihály dolgozószobája.

Dr. Steiner László



3.

SVÉD — MAGYAR BARÁTSÁG BARBIZONBAN: C. F. HILL ÉS PAÁL LÁSZLÓ

Az 1967. év késő nyarán Fontainebleau-ban a Rocher Cuvier — Châtillon, a Gorges d'Apremont, a Gorges de Franchard tölgyeseit-szikláit járva, Barbizonban a Gárdos Aladár alkotta, „L'Hôtellerie du Bas — Bréau” falán elhelyezett emléktábla¹ figyelmeztetett ennek a sohasem késő emlékeztetőnek a megírására!

Paál László művészetét ismertető magyar irodalom nagyon kevés. Belőle messze kimagaslanak Genthon István és Farkas Zoltán elismert értékű tanulmányai, de elsősorban az újrakiadást most már nemcsak magyar, de franciául is igénylő, a „Magyar Mesterek” sorozatban az 1954. évben megjelent „Paál László”² című mű. Ebben a munkában állapítja meg az író . . . „Paállal szemben még mindig tartozásban vagyunk . . .” Farkas Zoltán itt a vitathatatlan igazságot kimondotta, de a területen tovább Ő maga sem kutatott, holott előzőleg még 1926-ban Adolf Anderberg professzor a „Magyar és svéd művészkapcsolatok a 70-es években, Paál László és C. F. Hill”³ című tanulmányában széles — újabb — kutatási területet kínált a magyar művészettörténészeknek. A magyarul megjelent cikkekre választadás nem történt, C. F. Hill és Paál László barbizoni mély barátságával itthon továbbra sem foglalkozott senki!

Dr. Bényi László, aki az 1954. évben rendezte a „Paál László Emlékkiállítás” a Szépművészeti Múzeumban, annak katalógusában⁴ ugyan hivatkozik az Anderberg-cikkekre, de annak megbízható és pontos adataiból a vezető kísérő-tanulmányában fel nem használt, pedig A. Anderberg szinte kényszerítően kínálta ennek a kérdésnek a hazai kibontását!

Az A. Anderberg tanulmányban Paállal kapcsolatban felbukkant svéd festőről Carl Fredrik Hillről a művészeti lexikonainkban ismertetés nem található. Ha a svéd — francia — német — angol C. F. Hill szakirodalmat forgatjuk, ott egyre-másra olvasható a svéd művész neve. (Paál és Munkácsy-é is!) A svéd művészettörténet a hazai impresszionisták első nemzedéke között megkülönböztetett helyen hivatkozik C. F. Hillre. Számunkra igen kedvező, de egyben mulasztásunkra is figyelmeztető hangsúllyal még a luzerni Kunstmuseum⁵ (1949), a stockholmi Nemzeti Museum (1949)⁶ a hamburgi Kunsthalle (1955)⁷, a londoni „The Arts Council Of Great Britain” (1955)⁸ kiállításainak katalógusai, amelyekből kitűnőleg sorozatosan történik hivatkozás más — más művészettörténész tollából a Paál és Hill-barátságra, továbbá arra a hatásra, amit a svéd Hill művészetére a magyar Paál gyakorolt.

A magyar művészettörténeti irodalomba most már halaszthatatlanul odakívánczó kérdésre a legélesebben mutat a stockholmi Nemzeti Múzeumban 1949-ben, a C. F. Hill születésének 100 éves fordulóján rendezett Emlékkiállítás⁹ vezetője. Már az előző — írója Ragnar Hoppe (Docteur és lettres, Conservateur du Cabinet Des Estampes, Musée National de Stockholm) idézi Max Liebermann mellett a magyar „Munkácsy”-t és Ladislas von Paált, mint akik befolyással voltak C. F. Hill művészetének kialakulására. A Kiállítás a II. sz. Kabinetben „Franska lårdomar”, a III.-ban „Luminaristen” és a IV.-ben „Impressionisten” csoportosítással mutatja be Hill műveit. A II. Kabinetben kaptak helyet azok a

képek, melyeket Barbizonban, a III. Kabinetben, a Párizsban és Fontainebleau-ban, a IV. Kabinetben a Montigny-sur-Loing, a Champagne-sur-Oise, a Luc-sur-Mer, a Grez-sur-Loing és a Bois-le-Roi-ban festett képek. A II. Kabinetben, a „Franska lårdomar”-ban volt ki függesztve a franciaországi svéd kolónia művészei: Alfred Wahlberg (1834—1906) és Wilhelm von Gegerfelt (1844—1920) — utóbbi Hill és Paál komoly barátja — festményei mellett — a tény számunkra igen értékes — Paál László két, svéd tulajdonban levő, itthon a mai napig is ismeretlen festménye.¹⁰

Az említett kiállítás rendezésének C. F. Hill nyilatkozataival, továbbá a magyar állásfoglalással szembeni ellentmondása, hogy a IV. Kabinetben „Impresszionisták” csoportcímmel a barbizon utáni (1875. június—1877.) időkben festett képeket Camille Corot (1796—1875), Alfred Sisley (1839—1899) és Camille Pissarro (1830—1903) 1—1 műve társaságában állították ki, holott maga Hill hivatkozik arra, hogy Paál hatása Corot után jelentkezik nála, ill. művészetében.

Az Emlékkiállításán egyébként 317 C. Fredrik Hill mű szerepelt.

Az INSTITUT TESSIN (Bibliothèque et Musée D'Art Suédois) Párizsban az 1951. évben kiadta C. F. Hill pasztelljeit Jacques Lassaigue kísérő tanulmányával.¹¹ A tanulmányban ismételtelen hangsúlyozott és most már pontosan meghatározott — Munkácsy Mihályt is említve — Paál László szerepe a mester és tanítvány viszonyban. „Chez ce dernier, Hill fait la connaissance de plusieurs artistes étrangers, en particulier de Max Liebermann et des Hongrois Munkácsy et Ladislas de Paál . . . majd így tovább . . . Paál l'initie à la nouvelle technique qu'il a élaborée et qui, sous le nom de luminarisme, s'efforce de retrouver une impression d'ensemble à la fois lumineuse et musicalos. Paál admire lui aussi Rembrandt et Beethoven et son réalisme comme celui des peintres étrangers venus à Paris à cet e époque se teinte encore de romantisme . . . Très vite désormais Hill se dégage des partis pris Paál et du crépuscule romantique.”¹²

Anderberg professzor C. F. Hill feljegyzéseit és leveleit vizsgálva — az elhalt művész nővére: Hill Hedda kérésére ugyanis Ő lett a hagyaték ismertetője — a svéd és magyar művészek mély barátságára, Paálnak C. F. Hill-re tett hatás tanúbizonyságául magát a művészt idézi!

Anderberg magyarul megjelent cikkében így ír: „. . . észre lehetett venni, hogy Hill Párizsba érkeztek (1873!) Corot befolyása alá került. . . a benyomások szinte legyőzték és érezte, bármennyire is nem hízogó volt nem kis hiúságára, hogy feltétlenül szüksége van lelki vezetőre . . . azonban annak olyan művésznek kell lennie, akinek felsőbbiségét teljesen elismeri . . . Hill embere . . . Paál László lett . . . egymás mellett álltak Barbizon környékén és versenyeztek egymással . . . Együtt éltek át tavasszal a Szalonkiállítások izgalmait. Hill nem szívesen fogadott el senkitől tanácsot, de Paál s z a b a d o n kritizálhatta. Azt írja többek között haza, hogy Paál az egyetlen, aki előtt szégyenkezés nélkül meghajítja magát.”¹³ Negyedszázaddal később, amikor a Hill-irodalom már kiteribélyesedett, tisztult kép jelenik meg



I. C. F. Hill: *Fa a folyóparton. Stockholm, Nemzeti Múzeum*

ugyancsak Ragnar Hoppe-nak a luzerni grafikai kiállítás (1949. április 9 – május 29.) katalógusához írott tanulmányában! Ezt írja: ... „Ce dernier qui tout jeune encore fut comme Hill atteint d'aliénation mentale assumée la charge de lui enseigner la technique de la peinture et peut par conséquent être considéré comme le seul maître de Hill après ses études académiques.”

C. F. Hill életrajza rövid. 1849-ben május 31-én született Lundban, Édesapja ugyanott az Egyetem matematika professzora. 1858–1870. között Lundban jár iskolába, 1870–1871-ben a Lund-i Egyetem hallgatója, 1871–1873-ban a Kunstakademie növendéke Stockholm-ban, 1873-ban tovább tanul Párizsban, 1874-ben Barbizonban van és megismerkedik Paál Lászlóval, 1874-ben Párisba utazik a nagy Corot kiállításra, ez évben meghal Édesatyja, 1876-ban van a nagy impresszionista kiállítás Durand–Ruel-nél Párizsban, 1876–1877. művészetének tetőpontja, motívumait a már felsorolt francia város-kákban találja.

Ekkor így ír nővérének Lund-ba. „Arra a meggyőződésre jutottam, hogy a művészetben csak az igazat kell keresni, nem a banálist, hanem a természetet, mert az igaznak kell megkeresni a szívét!” Majd egy másik levelében: „Az igyekezetem arra visz, hogy erőimet felülmúljam. Én nem találok nyugalmat, mert attól félek, hogy meghalok anélkül, hogy a feladatomat teljesítettem volna.”^{13/a}

1878 januárjában beszállítják a passy-i Kórházba, 1880-ban hazaviszik Svédországba és ott él haláláig: 1911. február 22-éig.

Paál ösztönzésére motívumait a Barbizon környéki — az előbbikben felsorolt — városok tájain kapja, vagy a barát tanácsára a Luc-sur-Mer-i tengerparton. Az utóbbi helyen festett képeinek egyike Paál „Kazlak” című, Munkácsyék colpachi birtokán festett képével oly módon rokon, hogy amíg Paál Berzovát hozta tarso-lyában, addig Hill Värmlandot. Paál 1872-ben készült képén a kazlak mint piramisok magaslanak a komor égbe, Hill „Tengerpartja”¹⁴ bal oldalán két rideg szikla meredezik, négyszögükkel élesen vágódnak a kompozícióba. Mindkettőjüknél a képméret hasonló, a táj elha-gyatott — szűk embernyomokkal —, mozgás nincs vagy alig. Szívetfájdító a művekből áradó néma magá-nyosság.

Mindketten betegek, Hillnek Paállal a z o n o s beteg-sége először 1877. év őszén jelentkezik. Hallucinál, látási zavarai vannak. Az utcán menve egy nyitott atelierablak zuhan a fejére. Betegsége rohamosan súlyosbodik és 1878-ban már a passy-i „Maison de Santé” lakója, ahol Courbet kezelő-orsza, Dr. Blanche gyógyítja. Míg a Maison de Santé-ban ápolják, addig a hű barát: Paál László meghal és 1879. március 4-e után a Charenton-i temetőben találja meg pihenőjét.

Hillt a család, miután javulása reménytelen, 1880-ban hazaviteti Lund-ba a családi otthonba, ahol először Anna, majd annak halála után Hedda nővére gondozza.

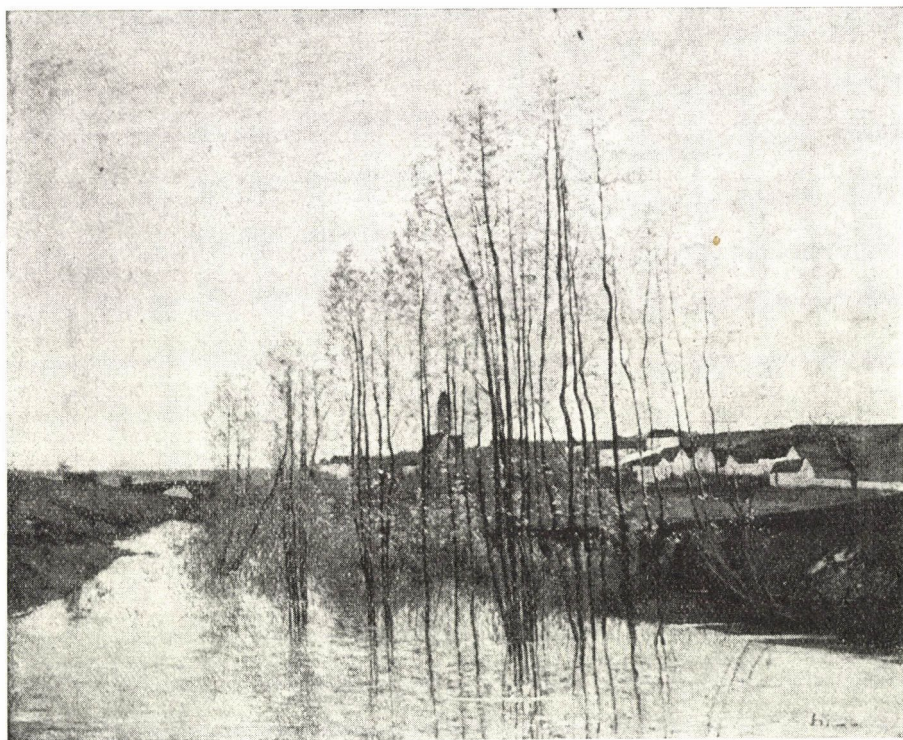
Hill az elhunytáig: 1911. februárig a Passy-tól számí- tott 30 év alatt keveset fest, de ugyanakkor erőteljes grafikákat alkot. Az a művész, akinek festményei a francia impresszionisták műveivel egyenrangúak, most a látomásai ábrázolása útjára lép. Új módon jelentkezik műveinek szignálása is, kevésszer igazolja művét „C. F. Hill” jelzéssel, megjelennek a „Goupil”¹⁵ vagy a „peinture de la maison blanche”,¹⁶ sőt a „Zeus”¹⁷ szignók és amelyek már nem impresszionista krokikát, vázlatokat igazolnak, hanem orientalista fantáziákat, balett jeleneteket, perzsa csoportokat, fantasztikus kompozíciókat, démonokat, erotikus nőket, dús architektúrát, mitikus-archaikus-antikvilágot. Virágok, pálmák, zord fjordok, vihartépte erdők, mágikus medvevadászati képek-rajzok tárgya. Közöttük a Picasso kifejező erejét és újszerűségét is elérő, démoni szépségű színes „Bikaáldozat”¹⁸

A képeken ilyen felírásokat találunk (ez is új...) a „Das göttliche Weib” című rajzán: „Bientôt souriants, de ta poitrine, sortaient tes enfants, oh femme divine”,¹⁹ vagy a „Gehörnte nackte Frau” című barna-fekete kréta-rajzán: „Charles, faites-moi des ornements que je sois hereuse”.²⁰ Erik Blomberg, aki művészettörténészként vette analízis alá a Hill-műveket, a kétéves passy-i asylyum utáni rajzokat már expresszionistáknak, nagy- szerű primitíveknek, sőt hangsúlyozottan szürrealisták- nak sorozza be. Az impresszionista tájfestő a betegsége 30 éve alatt — démonok vezette szellemutakon — ezt az utat járta meg.²¹

Dr. Robert V O L M A T — a párisi Idegklinika vezető főorvosa — 1956-ban megjelent művében. „L'art psychopathologique”-ben vizsgálja Blake, Van Gogh, Modigliani, Munch és még sok más, így közöttük Hill és Paál



2. C. F. Hill: *Lépcső a Montigny-ben*. Stockholm, Nemzeti Múzeum



3. C. F. Hill: *A Szajna St. Germain-nél*. Stockholm, Nemzeti Múzeum

festőművészek betegségét. Mindannyiuké — Volmat megállapítása szerint — a schizofrénia és hogy szó szerint idézzem: „...Paál, qui lui aussi „schizophrenie”²² Munkájában reprodukálja C. F. Hillnek a stockholmi Múzeumban őrzött „Prophet in vorzeitlicher Landschaft”²³ című krétarajzát és a „The Neck”-t²⁴ — mint jellemző példákat műveiben a művész betegsége igazolására. Ezt megelőzően már a luzerni grafikai kiállítás 1949-ben külön csoportban mutatta be Hill patológikus vízióit.⁵

C. F. Hill 1877. év őszéig alkotott művei: a Montigny-i utca (1875), a Paál Lászlós Barbizoni erdő (1874), a Sziklák Luc-sur-Mer-ben (1876), a Montigny-i templom (1876), a Mezei út (1876), a Bois-le-Roi-ban 1877-ben festett Virágzó gyümölcsfa, a Szajnaparti Villa Bois-le-Roi-ban (1877), az 1876/1877-ben festett ismételt Paálos Ősze, az 1877-ben alkotott Oise-i köfejtő, a továbbiakban mintegy 100 mű olyan művész alkotása, akire teljes mértékig lehet vonatkozni Farkas Zoltánnak Paál Lászlóról írott kritikáját: „A XIX. század realista tájképfestészetének egyik legszámottevőbb mestere volt”² és ebben részes Paál László!

Betegsége, vagy művészi szerénysége — kideríthetetlen — tiltatta meg, hogy a Passy-ból hazahozott és festményeket tartalmazó ládákhoz bárki is hozzányúljon. Azokat halála után Hedda nővére kérésére A. Anderberg professzor nyitotta fel és így lett ismert Hill művészete. Műveit a stockholmi Nemzeti Múzeum, a Malmöi Múzeum, a stockholmi Karolin Kórház — ahol ugyancsak ápolták — és Lundban az Akadémiska főreningen, továbbá a legnagyobb svéd magángyűjtemények őrzik.

Hill fél emberöltővel élte túl barát-mesterét. De ahogyan Paál a „paysage intime”, a barbizoni, azaz fontainebleau-i iskolán túlmenő festő, úgy Hill sem csak „barbizoni”. A paáli természetrajongás Hillnél is ugyanolyan erővel jelentkezik. A Paál-képek mindegyike drámai hangú, amit csak akkor lehet teljes őszinteségükben és igazmondásukban lemérni, ha az ember ott

állt abban a tájban, ahol a Les Gorges d'Apremont és a L'Elephant sziklái ma is ugyanúgy őrködnek a tölgyek alatt, ahogyan akkor, amikor a két barát ott festett. A kötömbök évezredek óta ülnek nyugalomban, a festőket gyönyörködtető tölgyek elkorhadtak, helyettük újak vénültek, az akkori festők helyett is ifjak jöttek, a sziklák a természet szépségét változatlanul őrzik. Mindkét művész az egy négyzetméteren alóli képekkel túlmutat a barbizoni impresszionistákon. Hill és Paál ecsetjét a szívük vezeti. Egyik sem alkudott a közönség izlésével, Hill, mert a Lundi otthon anyagiakban elkényeztette, Paál, mert a nyomorúság megkeményítette.

A svéd művészettörténetben elsőrangú helyet foglal el Carl Fredrik Hill. Ha írunk műveiről, akkor állandó hivatkozás történik az akkori barbizoni magyar csoportra, elsősorban Paál Lászlóra, Hill önkényesen vállalt barát-mesterére.

Foglalkoznunk kell azzal a gondolattal, hogy Paál Lászlót, ugyanakkor néhány művel képviseltetve Munkácsy Mihályt is, közelvigyük a svéd közönséghez. Szükséges ez, mert az egyre növekvő svéd és nemzetközi viszonylatban is ismertté tett Hill írásokban csak klasszikus — művek nélküli — ismeret mellett történik hivatkozás a magyar Paál Lászlóra. Alkotásain keresztül kell hogy megismerjük a svédek azt a magyar művészt, akinek ilyen komoly, ennyire kézzelfogható és Hill hazájában már elismert svéd művészeti kapcsolatai vannak.

Paál László művein — akárcsak C. F. Hillén — ott él a Szajna—Loing, a Szajna — Oise szögének smaragd-zöld, árnyas-lombos erdős, csupa virág világa, amelyet ma már repülő és ipartelepek foltoznak és akár Hill, akár Paál alkotásainak ereje a művészetben egyre nagyobb súlyokkal mérhető, szükséges, hogy Hillt és Paált a művészettörténet együtt tartsa számon Magyarországon éppen úgy, mint Svédországban.

Ez feladat, kötelesség, erkölcs!

Kardoss Béla

Bp.-Barbizon 1967 nyara.

J E G Y Z E T E K

¹ Gárdos Aladár szobrászművész (Bp., 1878. ápr. 12—1944) emléktáblája reprodukcióját lásd a Magyar Művészet V. évfolyam 1929 — 113. oldalán. A Paál László portréval díszített tábla szövege a következő: „Le peintre hongrois Ladislas de Paál — Habita ici au cours des années 1873 — 1877 — Cette plaque commémorative a été posée à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa mort par la société artistique hongroise, qui porte son nom. Le 4. mars 1929”

² Magyar Mesterek sorozat, 1954 Farkas Zoltán: „Paál László” 7. oldal

³ Közölve a Magyar Művészet 1926. év — svéd számában — 495—499. oldalakon

⁴ Országos Szépművészeti Múzeum „Paál László Emlékiállítás” Budapest 1954. Október, 12. oldal

⁵ Kunstmuseum Luzern, Carl Fr. Hill, Lund 1849—1911, Zeichnungen

⁶ Carl Fredrik Hill Minnesutställning, Nationalmuseum 1949 (Stockholm) Sept.-Okt. 1949.

⁷ Carl Fredrik Hill, Hamburger Kunsthalle (Marz 1955 April) Ein schwedischer Maler

⁸ Carl Fredrik Hill 1849—1911, An Exhibition of Paintings & Drawings, The Arts Council of Great Britain 1955

⁹ Nationalmuseum 1949 — Carl Fredrik Hill, Minnesutställning, Nationalmusei Utställningskatalog Nr-160

¹⁰ Ugyanott a 20. oldalon: Ladislaus von Paal f. 1846 d. 1879 Landskap med poppel

Tillhör direktör H. G. Turitz, Göteborg Landskapstudie Privat ago

¹¹ C. F. Hill par Jacques Lassaigue, Institut Tessin, Bibliothèque et Musée d'Art Suédois — Paris 1951

23 db színes illusztráció és egy színes fedőlap kép! Pasztellek és vegyesteknikájú művek

¹² Ugyanott lásd az „Előszó” 7—11. bekezdéseit!

¹³ Lásd a 3. pontot!

¹⁴ Lásd az Allhems Förlag, Malmöben megjelent Carl Fredrik Hill, Hans liv och hans konst: av. fil. dr. Ad. Anderberg művet

¹⁵ C. F. Hill: Tenger, közölve ugyanott!

^{16—17} Lásd a luzerni rajzkiállítás katalógusában a 49., 52., 55. sz., műveket!

¹⁸ Lásd a 11-s jegyzetet XX. kép.

¹⁹ Az 5. alatt írt rajzkiállítás katalógusa 90., 91., 92-es képe!

²⁰ Carl Fredrik Hill by Erik Blomberg, The Swedish Institute Stockholm. Drawings by C. F. Hill, Albert Skira, Editeur, Paris 1950

Carl Fredrik Hill by Erik Blomberg, Stockholm 1949, Hans friska och sjuka konst — Natur och Kultur —

²¹ Dr. Robert Voilmann „L'art psychopathologique” Paris 1956

²² Page: 7, 79, 80—84, 152, 154, 190, 204, 231.

²³ X. table, Dessin: Prophet —, The Neck

NÉMETH LAJOS „CSONTVÁRY MŰVÉSZETE”

című doktori értekezésének vitája, 1967. november 23-án a Magyar Tudományos Akadémián

FÜLEP LAJOS OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Németh Lajos könyvének témájáról, Csontváry művészetéről tudvalevően eltérők a vélemények. Viszont aligha lehet eltérő vélemény arra nézve, hogy erről a témáról tudományos igényű könyvet írni — nem valami szubjektív áradozást vagy kiátkozást — kivételesen nehéz feladat. Első oka persze az, hogy ez a művészet kivételesen különleges jelenség. Az egész magyar művészetben nincs hozzá analógia, ami valamennyire segítené a benne való lokalizálást. De nincs az egész művészet történetében sem olyan, ami valamilyen tágabb keretben való elhelyezését segíti. Nagyon akarva persze lehet analógiákat találni, indítványoztak is, a külső jegyek esetlegességén túlmenő, mélyebbre hatoló vizsgálat azonban, ha nem eleve dogmatikusan elfogult, kénytelen megállapítani, hogy a remélt előbbre-jutás illúzióknak bizonyult, a vélt vagy akár valóságos analógiák nem segítenek a Csontváry művét meghatározó tényezők megközelítésében, mert ahhoz képest, ami ezt a nagy művet végső fokon meghatározza, irrelevánsok.

Minden műtárgy individuális, minden nagy művészet: unikum, de itt a vizsgálat végén mindig az derül ki, hogy ez a művészet nem úgy unikum, mint a többi, hanem még bármelyik maximálisan ilyennek minősített fokon túl is. Én legalábbis akárhogy tekinetek szét a művészet nekem ismerős területén, nem találok ilyen singularist és problémákkal így megrakottat. A barlangi festmények, amikről semmi „forrás” se maradt, még azok se ennyire. Van ott is probléma, de nem ilyen. Itt viszont probléma minden, ahova csak nyúl az ember.

Logikus következménye, hogy a probléma megoldását mégis megkísérlő vállalkozásnak szükségképp paradoxnak kell lennie: egyfelől határozottan állítania kell a felismert unikumot, másfelől mégiscsak kell hozzá valamilyen analógiát találnia, ha saját műfajában nem sikerül, valamelyik másik műfajban, ha ott se, az emberi lét egészében, mert a priori kimondható, teljesen analógiátlanul nincs benne semmi, nem volna emberi, egyáltalán nem értenénk, a tudatunk számára nem is volna. Csontváryt pedig lehet érteni, az érte lángoló lelkesedést rosszhiszeműség volna nagyjából sznobizmusnak vagy divatos csatlóskodásnak minősíteni. De a közvetlen megértés még messze esik a teoretikus interpretációtól és az összehasonlító történeti elhelyezéstől, a tudomány feladatától. Hogy milyen nehéz itt a kipróbált, megszokott kategóriákkal operálni, eléggé mutatja, hogy egyelőre minden ráirányuló eddigi kísérlet — ha mondott is egyet-más megszívlelnivalót és így segített a feladat jobb megközelítésében — végső fokon célba-érkezettlennek tekinthető. Itt mindjárt megjegyzem, hogy idesorolom Németh Lajos sok munkát és szellemi erőfeszítést igényelt, megbecsülést érdemlő vállalkozását is.

A másik nehezítő ok, hogy nincs az egész magyar művészet történetében még egy oeuvre, melynek tudományos feldolgozása ennyire előkészítetlen. Ami könyv megjelent róla, dilettáns szencációszkodás; ami cikk, bár akad sugalló gondolatokat tartalmazó, jól látó, értő is, műfajánál fogva is elégtelen a nagyobb vállalkozás elindításához, eredmények hagyományozásához, amikre építeni, amiket módszeresen folytatni lehetne. Nagy elhatározás és bátorság kell hozzá, hogy valaki nekifogjon.

Ezt nem enyhítő körülményként említem, a kedvezőbb megítélésre hangolás kedvéért. Olykor éppen régóta elfogadott megállapítások vagy véglegesnek tekintett értékelések ellen fordulni nem kisebb elhatározást és bátorságot kíván. Mégis nagy a különbség. Az egyik homogén szellemi környezetben reagál másként, heterogén módon valami már jól ismertre. A másiknak előbb a maga számára teoretikusan meg kell hódítania a még hontalant és teoretikusan meg kell hozzá hódítania az előkészítetlen környezetet, a kettőt egymáshoz hangolnia. Aki vállalja, nemzedékek elmaradt munkájának pótlására vállalkozik, tehát tudottan nehézségre — nem mentő, ha úgy tetszik, súlyosbító körülmény. Aki magában bízva vállalja, csak olyan felkészültséggel tegye, amilyen önmagát igazolja. Németh Lajos könyvéről már itt legelől megmondhatom, a nehezen meghódítható területet a mai maximális lehetőség szerint birtokába vette, másoknak is teoretikusan megszállhatóvá, a munkát folytathatóvá tette, noha a megszállt területen ezután se kényelmes a megtelepedés, maradt még hiány és tövises probléma bőven.

A harmadik nehezítő ok: a környezet, amelyben a könyv készült. Nem mondom vele újat: a Csontváry körül folyó nyílt vagy hallgató-hallgattató kötélhúzás nem merőben szakmai, más, nagyobb erők működnek a szakmai vita mögött. Természetes is. Sose volt, nem is lehet másként. Mikor valami ekkora tömegeket mozgat meg, ilyen ellentétes, végletes ítéleteket provokál, a szakmán kívül más érdekeket is megérint vagy megüt, a reagálás reá szükségképp szélesebb és többféle jellegű. A szakmai bírálatnak ilyenkor is objektívnek, egyféle jellegűnek kell lennie, el kell különülnie attól, amit ma éppen sokfélesége miatt Csontváry-kérdésnek neveznek. Ez jogos és méltányos kívánság, egyedül méltó a szakma kiváló színvonalához. Bizonyára teljesíthető is. Ami azonban nekünk nem okozhat különösebb gondot, a téma felé hajlót akár el is riaszthatja tőle. Németh Lajos szerencsére legyőzte a gátlást, ha volt benne. De ha a döntés nehézségét legyőzte is, a nehezítő körülmények megmaradtak. Lehetetlen volt nem éreznie, hogy nemcsak szakmai témát vállalt, ügyet is képvisel. Ebben a szakmában persze minden vállalkozás, ha méltó a hivatásához, ügyet képvisel, hiszen maga a szakma is valamilyen ügynek, éspedig nagynek, képviselője. De vannak körülmények, amikor a különleges ügyé nőtt téma szüntelenül arra gondoltatja a megírására vállalkozó szerzőt, mivel használ vagy árt az ügynek. Hogy ez mennyire befolyásolhatja és megnehezítheti a dolgát, szükségtelen részleteznem.

Mondhatnám a feladat nehéz voltának még más okait is, de bőven elég ennyi is. A könyv megítélésébe bele kell kalkulálni, ha nem mentő, hát meghatározó körülményként.

Az előrebocsátott rövid reflexióból következően Németh Lajos könyvét, úgy vélem, kettős minősége szerint lehet és kell tekinteni. Az egyik szerint az említett körülmények között: *tett*; a másik szerint: tudományos módszerű és igényű *mű*. Mielőtt a másodikra rátérek, hadd mondjak valamit az elsőről, amelyről némelyek talán úgy vélekednek, hogy ide se tartozik. Ilyen nézettel

nem tudok egyetérteni. Kétségtelen, tett és mű jelentősége nem feltétlenül korrelatív: a bátorság, a tett lehet imponáló, a mű jelentéktelen, viszont a mű jelentékeny, a tett külön méltánylást nem kívánó. De lehet tettek is jelentékeny, műnek is, s akkor tagadhatatlanul korrelatív. Még így is mondhatni, mint ahogy mondják is, ha a jelentékeny mű jelentékeny tett is, akkor is elválasztandó a tudományos minőségétől, nem befolyásolhatja objektív tudományos tényezőt. Nézetem szerint ilyenkor a szétválasztás lehetetlen. A tett benne van magában a műben, minden ízében meghatározza. Tehát objektív tudományos tényező. Ha a mű jelentős és a tett is jelentős, akkor a tett jelentősége objektíve növeli a mű jelentőségét.

Példával illusztrálom. Nem messze van még tőlünk az idő, aki megélte és tapasztalatból és nemcsak híreből ismeri, tapasztalatból tudja azt is, milyen következményei voltak a programnak, mely szerint Munkácsy minden más fölé helyezni, kritikátlanul egyetlen követendő példának tekinteni kellett. Munkácsy lett volna mit magasztalni, ha nem is az egész oeuvre-jén, jó néhány képének festői-művészi kvalitásán; lett volna mit szakmai tudományosságig objektíve feltárni és megismertetni; és lett volna mit tudományosan kritizálni. De nem ez történt, az ellenkezője történt. Azt magasztalták benne, ami nem volt jó, ami jó volt, csak óvatosan lehetett említeni, valahogy fontosabbnak ne lássék, mint a nem jó, a követendő példa. Ebben a helyzetben Munkácsy valódi értékeiről beszélni, a rosszat kritizálni: tett volt, ha egyáltalán mód volt rá, ha a nyilvánosság elé juthatott. És objektív teljesítmény volt, pontosan olyan arányban, amilyenben tett lehetett. Az erőltetés ugyan nem érte el célját. Sose is éri el. Ideig-óráig eltakarhatja az igazi értéket és felmagasztalhatja a hamisat, de egyik is, másik is előbb-utóbb „kiderül”. A tudományt azonban gátolta, késleltette, a tudományos igényű műveket éppen objektív tudományosságukban károsan befolyásolta, hogy hiányzott bennük a tett, nem volt, vagy nem elég erős volt, ami a tudomány gátló korlátait áttörje.

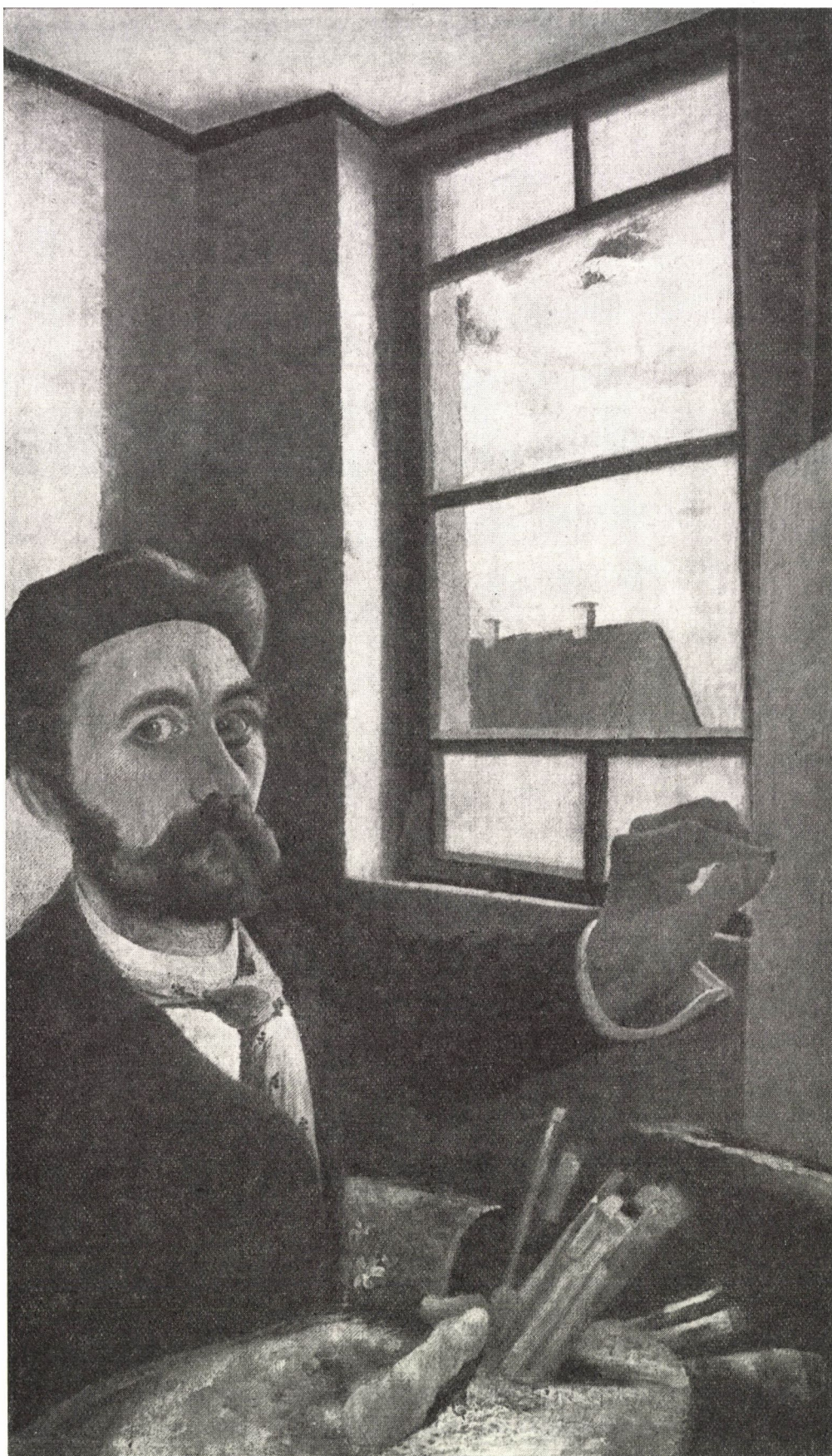
Csontváryval most hasonló történik, csak ellenkező irányban és céllal. A helyzet ugyanis közben nagyot változott. Most semmi akadálya a művészi kvalitások objektív feltárásának, tanulmányozásának, megmutatásának, de a Csontváryról szólva helyesebb valami megállapított mérték mögött maradni. Állítólag ezt kívánja az objektivitás. Holott más kívánja: valamiféle aggodalom, félelem éppen Csontváry irányában, a tőle való féltése valaminek, aminek nem is olyan régen vívtuk ki a kellő értékelést, részben a hamisan értékelt Munkácsy ellenében. Hihetetlen, képtelen, de igaz, Munkácsy kedvéért szinte minden mást mellőztek, de ami a legszurdabb, hallgattak vagy alig beszéltek a magyar művészetnek olyan értékes területéről, amely pedig sokkal közelebb esett a szocializmus ügyéhez, mint Munkácsy, sőt amelyben világviszonylatban is kiemelkedő színvonalon részben már meg is valósult az elérni óhajtott cél. Derkovitsra és az övével rokon művészetre gondolok. Ezen a sok kárt okozott vakságon szerencsére túl vagyunk. Az aggodalom viszont nem vagyunk túl, hogy művészeitünknek végre kellően elismert és a szocializmusra, fontos területére nem vet-e árnyékot Csontváry hirtelen feltámadt nagy alakja, művészi kvalitásai kivételes voltának, unikumszerűségének feltárása, megismerése nem devalválja-e annak a másíknak tartalmait és művészi eredményeit. Pszichológiailag érthető az aggodalom, Csontváryt valóban lehetetlen gigantikus méretű, az érdeklődést elemi erővel magára vonó jelenségnek nem érezni. Objektíve azonban ez az aggodalom alaptalan, félreértésből ered, szintén el fog múlni, mint elmúlt a másik, a Munkácsy erőltetése.

Való igaz, minden értékelés, akár kimondottan, akár nem, összehasonlítással, mással összemérés, nélkül nincs értékelés, mert itt nincs a tárgyakon kívüli mérték, amilyen a mennyiség mérésére például a méter vagy a liter; közvetlenül a tárgyakon orientálódó érték-tudattal értékelünk, amely ebben az orientálódásban, és csak benne, lehet objektív, amennyire egyáltalán lehet. Az aggodalom, a félreértés az értékelés logikájának végig-

nem-gondolásából és az ember lehetőségeinek megszűkítéséből ered. A pozitív értékelés, akár a legnagyobbra értékelés sem szükségképp való megtagadása a többi, más típusú értéknek. Értékeknek az önön elismertetésükért vívott harcában rendszerint úgy látszik, mintha az volna. A harc végén viszont ki szokott derülni, hogy nem az, jól megférnek egymás mellett, sőt gyakran jobban megérteti egyik a másikat. Csak a talmival nem fér meg az igazi érték. Az a féltett művészet már kivívta helyét, nem homályosíthatja el semmi. Az alaptalan, de meglevő féltés idején Csontváry művészi kvalitásait az őket megillető helyre tenni, magának a művészetnek és vele együtt tudományának területét tágítani, az emberiség vagy egy része ismeret-körét gyarapítani: tett. Hogy ilyen mű egyáltalán megszületik-e, a tettben dől el, s a tett elválaszthatatlanul végig vonul rajta elejétől végéig. És elválaszthatatlan objektív következményeitől is.

Tett-voltát más vonatkozásban is látom. Azéban, amit Csontváry sajátos világgésként szoktunk emlegetni, még ha nem tudjuk is pontosan meghatározni. Azéban, aminek a művészeti tárgyban benne kell lennie, nem kívülről hozzágondoltnak, hozzákonstruáltnak, de ami minden igazán nagy művészetben mégis mindig több, mint amit a XIX. sz. művészetszemléletének örökségeként a szakma s a műértők táborában általában művészeti formának tekinteni és formálisan interpretálni szokott. Amilyen rendkívüli jelenség Csontváry művészete egyáltalán, olyan rendkívüli, nagy és nehéz feladat a benne inkarnált éthosznak és világnak feltárása, meghatározása, elhelyezése. A feladatnak ezt a részét Németh Lajos sem tudta teljesíteni. Nem igyekezett megkerülni, mert nyilván tudja, hogy nélküle minden vállalkozás csak félmunka, céljaig nem jut el. Értzi, tapogatja a problémát, az anyag gyúrásából azonban a plasztikus alak még nem született meg, egyelőre még ködkép a szilárd nagy csillagok társadalmában. De csak nekünk megfoghatatlan, kezünkől kisikló gomolygás, valójában azonban nem chaotikus ködkép centrum nélkül, hanem olyan, amelyből csillag született, csak a spectralanalízisünk elégtelen még hozzá, hogy anyagát és szerkezetét feltárja. Ez a csillag nem lehet tőlünk idegen, sem pedig valamilyen javainkat fátumszerűen veszélyeztető rossz horoszkóp hordozója. Ide ugyanaz szól, amit az egymástól elütő nagy értékek egymással megféréséről mondtunk. Abszurdum volna captatióként azt állítani, hogy Csontváry marxista volt, akárcsak valamilyen neki is tudatosulatlán krypto-formában. De azt mondani is kár volna, vagy ilyen irányban gyanakodni, hogy anti-marxista volt. Nemcsak ez a két ágú alternatíva lehetséges. Nem volt sem az egyik, se a másik. Nagy erkölcs, világra nyitottság, tág világ rivalitás nélkül megfér a marxizmussal, és viszont. Csak szűk, korlátolt, fanatikus, meddő dogmatikus szekták zárják ki egymást. Az emberiség története tele van példával az egyikre is, a másikra is. Németh Lajos nem tudta konkrétán Csontváry világát, de érzi és érezteti benne a méltó nagy formátumot. Ez a másik oldala a tettnek. S ez se különíthető el a tudományostól. Objektív jelentősége van a tudománynak. A feladat adaequate ki van tűzve. Mostmár nem lehet Csontváry művészetének csak a formális, vagy csak a „világnézeti” oldaláról beszélni. Egyiknek abszolútizálása a másik rovására vagy a 19. századtól örökölt formalizmusnak, vagy a közelmúlt dogmatikus tartalom-kultuszának folytatása. Egyik se kívánatos. A két oldalt egységben kell látni és egységben interpretálni. Az egységben látás következménye szől természetesen mindenfajta művészetre. Nálunk egyelőre még aktuális következmény a teljesség eléréséhez. Csontváry művészete kivételes próbája annak, hogy hol tartunk. Németh Lajos könyve pedig provokatív tett a módszer tisztázására, a tudomány önvizsgálatára.

Abba persze nem lehet közvetlenül beleszólni, hogy ez vagy az a közület ezt vagy azt a művészetet és a róla szóló tudományt a maga céljára nézve alkalmasabbnak tekinti, mint valamelyik másikat. Objektív tudományos munka és értékek feltárása azonban módot adhat más értékek recipiálására is. Ez mindenkinek csak javára válhat. Hogy ez a jó lehetőség meg is valósuljon, feltétele



a chance-ok egymáshoz arányosítása elzárkózás, ok nélkül való féltékenység, elfogult szűkítés, korlátozás helyett. Feltétele tehát a méltányosság atmoszférájának megteremtése. Hogy ennek milyen objektív jelentősége van a tudományra, rajta kívül az egész társadalmi-szellemi életre, nem kell külön hangoztatnom. Amit Németh Lajos könyvében tettek minősíték, alkalmas rá úgy ahogy van, hiányszágában is, hogy a máskülönbben is megindult, mozgásban levő folyamatban még előbbre lendítsen, ha tudniillik nem akarunk elzárkózni a továbbjutás elől, ha nem érjük be azzal, amit eddig elértünk. S amit, az előzményekre gondolva, kár volna kisebbiteni, de végső foknak se tekinthetünk.

A téma többértéű oldala után rátérek sajátosabban szakmainak tekintett oldalára. Megjegyzéseimet röviden három pontba foglalom.

Az első: Csontváry műveinek leltározása, a hiteles művek lehető elválasztása a nem hitelesektől, a hitelesek lehető rendszerezése, keletkezésük ideje, helye, körülményei, tematikus osztályozása, technikájuk — és ami csak hozzá tartozik a monografikus feldolgozás első, alapvető részéhez. Ez a fundamentuma mindennek, szilárdnak kell lennie, mert témérdek hibaforrás lappanghat benne, aminek az egész épület kárát vallhatja. Oeuvre-katalógusként részben a könyv végén húzódik meg szerényen, részben elosztódik végig az egész műben. Szakembereknek nem kell mondanom, néha mennyi munka, idő, utánjárás fekszik benne, milyen szem, kritikai érzék, árnyalatok meglátása és mennyi tudás kell hozzá. Persze nem mindig egyformán. Vannak oeuvre-ök, amikben nincs vagy alig akad ilyenfajta probléma, és vannak, amiké sose oldódik meg végképp. Ami munkát, tudást, kritikai acument például Giotto oeuvre-jének megállapítására fordítottak, abból jónéhány tucat doktorátus megszerzésére bőven futná. Ez is nagy per, régóta folyik, még nincs vége, nem is lesz soha. Szerencsére, a Csontváry-oeuvre nem ilyen nagy probléma, de nem is problémátlan, valahol a kettő közt fekszik, részint a hamisítványok, részint a fent említett munkák mennyisége és milyensége miatt. A könyvnek erre a rétegére nem kell sok vesztegetnem. Aki olvasta, tudja, hogy némelyik képnek az említett módok szerint való elhelyezése bizony sok munkát és egyebet kívánt. Németh Lajos becsülettel teljesítette a feladatot, vizsgálat nélkül nem vett át régi megállapításokat, aminek csak lehetett, végére járt, az eredmény megnyugtatónak mondható. Korrekcióra, kiegészítésre még sor kerülhet, ez idő szerint azt hiszem, ez a maximális lehetőség. Régi típusú doktorrá avatás feltételeinek ráadás nélkül is megfelelne.

A második: a művek elemzése. Ez az igazi nagy próbája a művészettörténeti rátermettségnek. Bár második helyen említtem, a munka első szakaszában mindenütt ott kell már lennie. Abban az első szakaszban olykor levéltári vagy egyéb adatok eligazítanak, sokkal gyakrabban azonban csak az összehasonlító stílus-kritika. Ehhez pedig jól kell tudni elemezni a művet. A mű an sich hiába van, művészeti tárgyként attól kezdve van, amikor valóban látni, olvasni és olvasását ellenőrizhető módon feltárni, elemzésben megszólaltatni tudjuk — akárcsak valamilyen ismeretlen szöveg írását. A témának erre a rétegére se kell sok szót vesztegetnem. Akárki olvasója, szakember vagy laikus, általában elismerten olyan elemzéseket talált a könyvben, amik után az volt az érzése, a képeket jobban látja, mint előbb. S ez a próbája az elemzésnek, mint ahogy a szakmának ez a nagy jótéteménye, mely messze túl érhet hivatalos határain. Nem állítom, hogy Németh Lajos minden elemzésével egyetértek, különösen nem mindig megfogalmazásával, azt azonban hiszem, hogy Csontváry művészetét láttatásában, megmutatásában, elemző megértetésében többet tett minden elődjénél, s ezzel elég sokat mondtam, ha arra gondolunk, hogy ez a művészet nem éppen a könnyen megközelíthetők közé tartozik — kitűnő művészettörténészek példája is mutatja, akik csak hosszú ingadozás, revízió után jutottak el hozzá igazában.

A harmadik: a kor, vagyis Csontváry műve a korban, a kor Csontváry művében, a művet meghatározó történeti-társadalmi tényezők. Ez a tulajdonképp való történeti

réteg a feladatban. Ha az előző réteg az alfája, ez az omegája. Az előző ebben is mindenütt jelen van, de ez messze túlnő rajta. Hogy meddig, egy-egy alkalomra eleve nem határozható meg, csak annyi mondható róla: ameddig kell és ameddig tud. Nem elég hozzá magának a művészet területének összehasonlító áttekintése, minden más területet is a lehetőség maximuma szerint át kell vizsgálni, mert eleve sohas tudható, hol van valamely problémának a nyitja, ami a merőben művészeti vizsgálattal nem található meg, ami a megismerttet és megérttetet végső fokon meghatározza és elhelyezi, hol van, ami ha már nem is ad újat a megismeréséhez és megértéséhez, jobban megvilágosítja, úgy hogy szerepe, jelentősége, funkciója, fontossága helyét élesebben és meggyőzően, döntően láttatja, a minék az egész többire fontos következményei lehetnek.

Németh Lajos könyvét a legtöbb kritika itt érte. Elvben joggal, a gyakorlatban kevésbé. Így azért kevésbé, mert a kritikákat is nem kevesebb mulasztás terheli, mint amilyet felrónak. A kritikák szerint a kor-fogalom, amellyel Németh Lajos operál, meghatározatlan, ködös, szétfolyó, fantasztikus, mitizált vacuum a kifejezetten megtagadott konkrét korba-helyezés helyett etc. etc. Lehet, csakhogy a pozíció, amelyekből az ellenvetések erednek, semmivel se látszanak bevésőbb bizonytalannak és megfoghatatlannak. Nekem itt nem feladatom kifejtetni, nem ez a hozzávaló alkalom, hogy milyen volna az interpretálandó anyagnak és a logikai ismeretelméleti feltételeknek megfelelő pozíció. Nekem csak Németh Lajos könyvével van dolgom és azzal, hogy milyen kritika érheti jogosan vagy nem jogosan. Hogy effektíve milyen érte, tulajdonképpen szintén nem tartozik ide. Hogy mégis utalok rá, az egyszerűsítés kedvéért teszem, így nincs szükség a feltételezhető kritikai ellenvetések konstruálására, készen találhatók. Hogy a még mondandóknak eléje vágjak, az ellenvetések mulasztása az általános kor-fogalom meghatározatlansága. Minden nagy téma más-más terjedelmű és minőségű kor konkrét determinációját hordja magában, tehát más-más determináló tényezők feltárását kívánja az elemzéstől és értelmezéstől. De hogy ne legyen ötletszerű, az interpretáló egyének szerint változó, ha valamelyik valahol jól funkcionált, másik anyagra dogmatikus-mereven erőszakolt, ehhez általános kor-fogalom szükséges, amely alá minden mű korának fogalma subsumálható legyen. Nem a fogalom egy vagy néhány mondatba foglalható definíciójára gondolok. Ilyen nem lehet, egész könyv kellene hozzá. Se arra, hogy a szerző minden alkalommal kifejtse. Az általános fogalom tudatának jelenléte és irányító logikai funkciója úgyis megérezik mindenütt mindenben.

A széles alapú elméleti előkészítés helyett rögtön in medias res vágok neki. Átugorva a szükséges logikai előzményeken, s ezzel a hozzáállást végsőre egyszerűsítve, ha úgy tetszik, nem bánom, vulgarizálva kérdezem: melyik a művész, költő, író kora, a születésétől a haláláig terjedő idő vagy annál több, s ha több, akkor miért mennyivel több? a többnek mi a kritériuma? A kérdés, mint látható, igen egyszerű, de megkerülhetetlen. Nos, az ilyen irritáló szimpla kérdések a próbái, hic Rhodusai a nagy általánosításoknak. Amíg az ilyenekre hiányzik a válasz, addig a nagy általánosítások kipróbálatlanok, ellenőrizetlenek, nem kötelezők. Nem ajánlanám iskolában tanításra az olyan fizikát, amelyik megmagyarázza, hogy a világmindenség tágul és miért, de nem tudja megmondani, hogy forráskor a tej vulgáris tapasztalat szerint miért tágul ki a lábasból.

Folytatom a szimplifikáló kérdezést: Dantenak vajon akkora és olyan kora volt, mint a „bello ovile” Firenze népének akkor, amikor ő élt, vagy fordítva, a társadalom nagy többségének az övével naptár szerint azonos kora mindenképpen azonos volt az övével? amikor a nagy többség meghatározta önnön korának milyenségét, teljesen meghatározta Dante korának milyenségét is? Vagy: Goethének akkora és olyan a kora, mint feleségéé, Christianéé, a „Bettschatz”-é és mint a korabeli német népe, amellyel naptár szerint azonos? Vagy: a Finnegans Wakenek akkora a kora, mint a „Megy a juhász a számaron”-nak, s a számaron ülő juhászé olyan, mint a vers költőjé?

Válasz helyett illusztráció gyanánt egy vulgárisnak nem mondható példa: a század első felének legkiválóbb német irodalom-tudósa, Karl Vossler, nagy művében a *Divina Commedia* genesisét, tehát korát Egyiptomon, Babylonian stb. kezdi, évezredekkel előbb, mint Dante élt és kora a szokott fogalmak szerint, még legbővebben számítva is, elkezdődött. A *Vita Nouva* 1943-as bilinguis kiadásához írt előszóban kitértem erre a kor-méretre és a magam részéről így toldtam meg: „... a nagy költemény szellemi genesisét az egyiptomiakon, babyloniakon stb. kezdi, s ez nem tudálekos túlzás. Ha régebből volna elegendő adatunk, ott kellene kezdenie...” és így tovább.

Mondok ellenkező irányú, előre, a jövőbe nyúló példát. Stendhal, mint ismeretes, előre megmondta, hogy hány évtized múlva, melyik évtől kezdve fogják őt érteni és értékelni. S amilyen ördögös szellem volt, proféciaja szó szerint teljesült, mindenféle szokott korba-telérésnek a la barbe. — Végül egy utolsó példa hátra és előre: Cézanne meghatározottságáig nem kell az egyptomi festményekig visszamenni, de Poussinig igen, ő maga emlegeti. Ez is két és fél század, jóval több, mint a kor, amelyben élt, akármilyen bőkezűen toldunk is hozzá előtte. S ami még fontosabb, Poussin a legtöbb és legdöntőbb tekintetben mélysegesen más kor, gondoljunk csak arra, mennyivel a nagy forradalom előtti időre esik. Cézanne-t a kora, amelyben élt, nem látta, nem értette, amíg élt, mikor meghalt, akkor nyomban érteni kezdte, noha a halála utáni kor nem különbözik lényegesen a halála előttiétől, hogy azt lehetne mondani, nagyon meg kellett változnia a világnak, hogy Cézanne-t megérthesse. Cézanne 1906-ban halt meg, a nagyobb változás pedig csak a világháborúval és következményeivel kezdődött. Lehet-e nem kérdezni, nem muszáj-e kérdezni: hogyan lehetséges, hogy az a kor, amely meghatározza, benne van a műben, szemmel látható benne, az a kor, amelyet a mű kifejez, nem érti, másik kor viszont, amelyik tulajdonképpen már nem kora, érti? melyik hát a kora, amelyik nem érti vagy amelyik érti? vagy olyan is van benne, ami a közvetlen korából nem érthető, csak tágabb korból, és éppen ez a más, ez a több, ez a nagyobb nehezíti vagy gátolja meg az értést a saját korának? s ha így van, mi az a több és nagyobb, honnan, miből ered, hova kell megmenni és mit felderíteni, hogy megértsük, mitől, miért olyan a mű, amilyen? A kérdés komplikált voltának érzékeltetésére elég utójára még egyetlen nevet említenem: Rimbaud.

Művész, költő, mű korához mindaz hozzátartozik, ami meghatározza, minden meghatározót feltárni viszont emberileg lehetetlen. De még ha csak azt keressük is, ami a legdöntőbb, vagy amit ilyennek vélünk, meddig kell nyújtóznunk, hol megállunk? Minden nagy eset más, kivétel nélkül. A meghatározottság milyenségére, méretére, componenseire nincs norma, nincs szabály. Az egyetlen szabály, hogy nincs ilyen szabály. Csak a meghatározó kor felderítésének általános követelménye azonos mindig: a kor méretét és a művet meghatározó tényezőket fel kell deríteni a rationes sufficientes fokáig. A kettő reciproce korrelatív. Egyszer kevés is elég, más-kor az elérhető legtöbb is kevés. A kor határai mozgók. Valahol persze meg kell állni. Ha a tárgyalandó matéria bonyolult, sokféle ágazó, s az interpretálók igénye és mértéke eltér egymástól, ahány eredmény, annyi féle. De ez a fajta változékonyság nem olyan, mint a kor-fogalom meghatározatlanságából eredő. Ha a pozíció egyező, az általános korfogalom logikailag végiggondolt és kritikai-lag mindenkor kontrollált — persze mindenkori indokolt korrigálásának lehetőségét fenntartva —, akkor az eredmények többsége nem önkényes vagy anarchikus; egyik a másikat kiegészíti vagy összefűz szorítja, és így alakul ki valami megközelítő, módosítható kép. A tudományban nincs megállás, véglegesség, csak használható vagy nem, termékeny vagy nem.

A kor fogalma koránt sem olyan egyszerű, mint amilyennek a szokásos emlegetése és számonkérése véli. Ellenkezőleg, egyik legbonyolultabb és legnehezebben bánható fogalom, hasonlít hozzá, de nem azonos vele a korszakolás problémája. A korszakolás kornak a korát akarja meghatározni, ránézve valamilyen megállapodásra

jutni, mert a kutató és értelmező munka hol itt, hol ott valamilyen elfogadott határba ütközik, amelyen kénytelen túlmenni, de ehhez egyik vállalkozásnak a másikkal, olykor egyik szakmának a másikkal megállapodásra kell jutnia. Olykor szintén bonyolult feladat, de talán sokkal inkább, mint a monografikus kor-meghatározás. Egyrészt inkább beérheti általános vonásokkal, a tüzetesebb konkretizálást — és eltéréseket — a monográfiákra bízva, nem kell annyi szálát organikus szövedékbe szőnie, másrészt régebbi keletű és több oldalról előkészített. Amilyen örömdetes, hogy a korszakolás megkerülhetetlen ügye-baja nálunk szinte állandóan napirenden van, annyira kár, hogy a kor fogalmáé nincsen rajta.

Ezután a kis kitérő után talán világosabb, mért mondtam, hogy a Németh Lajos kor-fogalmát ért kritika elvben jogosult, a gyakorlatban már kevésbé. A logikai és ismeretelméleti igazolás nélkül minden bírálat öletszerű és önkényes, legalábbis ilyenként hat, még ha történetesen igaza van is, ami bármikor lehetséges, de aminek a tárgyalása már nem tartozik ide. Lehet, hogy tévedek, de úgy látom művészettörténelmünknek, vele együtt irodalomtörténelmünknek ez a logikai hiányosság a legnagyobb csorbája. Amíg ez nincs kiküszörölve, minden kritikára joggal mondható: *medice cura te ipsum*, ami ugyan egy jótányival se viszi előbbre az ügyet. A páciensnek nem kisebb érdeke, hogy az orvos meggyógyuljon, mint viszont. Egyiknek a gyógyulása a másiké is. A ma bírált holnap bíráló, és viszont. Az ügy közös.

Addig is — nos addig is a Németh Lajos kontúrtalan kor-fogalmát, legalábbis ehhez a témához egyelőre jobban illőnek gondolom a helyette javasoltaknál. Így, ahogy van, sikerületlen megoldás, de nem álmegoldás. Kontúrtalanságában nem vág eléje a konkretizálásnak, csak az erőszakoltnak és recept szerint szűkítőnek. Éppen a megoldatlanságával láttatja a problémát, s ez mindenképpen jobb, mint elhitetni, hogy megvan oldva. A tágabb, szabadabb szemlélet elve itt jelen volna, csak ködös-mitikus képletekkel homályosítva. A kitágított hely megtöltetlensége azonban hasznos is lehet, ha pótlásra provokál.

Nem részletezem tovább kifogásaimat, ellenvetéseimet, bár volna még bőven. Azt hiszem, szükségtelen. Talán nem kell mondanom, hogyan vélekedem az olyanokról, mint „mágikus világkép”, „öszönös rátalálás és tudatos keresés ötvözet”, „az ösztönösség és a tudatosság sajátos keveredése” és társai. Ide sorolom a könyv tíz-soros utolsó bekezdését, mely az egésznek összefoglalására, a végső szentencia kinyilatkoztatására van szánva. Az ilyenek természetesen nem felszíni tünetek. De nem is döntőek. A kor-fogalom lebegő volta csábítja a szerzőt a használatukra, érzi, hogy a hézagot valahogyan ki kell tölteni.

Amíg a kor-fogalom nincs kellően meghatározva, mindenki surrogátumokra van utalva, ki ilyenre, ki olyanra. Csak annyi a különbség, hogy az egyik a határlatlanságban, a másik a szűkösben vétezik. Az első a javíthatóbb hiba, minden szabó a megmondhatója, hogy bő ruhát könnyebb szűkíteni, mint szűket bővíteni. Kényszerű pótlék a pszichologizálás is, itt is több van belőle a kellesténél. Ahol nincs megnevezve, ott is sokféle érzik a könyvben Jung jelenléte, és Jung éppen a könnyű megoldásokra csábító kísértő. Jung szak-pszichológiai tételeinek kérdése nem tartozik ide, ő azonban, Freudhoz hasonlóan, szellemi alkotásokat, költői, művészeti tárgyakat is, éppen a költészeti-művészeti tárgy-mivoltukban, formai és történeti meghatározottságukban próbált a maga pszichológiája módszerrel elemezni és értelmezni, olykor, mint ismeretes, az archetypus fogalmával. Itt talán elég róla annyi, ha a költészet-művészet, általában az ember világa olyan egyszerű volna, hogy ezzel vagy hasonló képzetekkel meg lehetne magyarázni, nem volna probléma a világon.

Ha már, akárcsak rövid utalásként is, ilyen részleteket említek, megemlítem azt is, hogy az olyan párhuzamosítások cáfolata, amilyen a Csontváryé Henry Rousseau-val és Gulácsyval, igen hasznos. Ezek ilyen syllogismusból születnek: minden festmény rokona egymásnak, mert festve van; minden bolond festő festménye rokona egy-

másnak, mert bolond festő festménye; Csontváry és Gulácsy bolond festő volt; ergo Csontváry és Gulácsy művészete rokona egymásnak.

Kritikai észrevételeimet azért se részletezem, mert mint látható, nem részletekre irányulnak, hanem alapvető, elvi kérdésekre. Ha netán sor kerül a könyv átdolgozására, a problémákat, melyek nemcsak a könyvéi, tág körű vitában kellene megtárgyalni. Ha még élek, szívesen részt veszek benne. Egyelőre így kell a könyvet megítélni, ahogy van. Ez az opponens tiszte.

Befejezésül hadd térjek vissza oda, ahol kezdtem. Azt mondtam, Németh Lajos könyve: tett, ügyet képvisel. Az előzmények után nem kell még külön mondanom, milyet. Nyilvánvalóan többrétűt. Nemcsak Csontváry művészetének ügyét, bár magában se kicsiség. A mi ügyünket is, nekünk van szükségünk erre a művészetre, a hozzá elérésre, azért is, mert a hozzá vivő út tovább is visz, tágabb, szabadabb világba, a tudományos munkára is kedvezőbb atmoszférába. Németh Lajos tette az eddig legjelentősebb segítség hozzá. Ma divat, már bosszantó divat, mindent Bartókkal összehasonlítani. Ha nevét itt emlitem, nem ilyen szándékkal teszem, az ellenkezővel. Hogy amennyire nem hasonlatos Csontváry művészete a Bartókéhoz, ügye se hasonlítson az övéhez. Bartók a külföldön át, onnan jövet foglalta el nálunk az őt megillető helyet, híveinek értő, lelkes, de kicsiny serege nem tudta kívívni neki. Ha tesszik, ha nem, segítség, de így van. És hiába akarnánk titkolni vagy szépítgetni, az akták megvannak róla. Akárhogy s akármint végül is túljutottunk ezen a szerencsétlen állapoton. Gazdagabbak lettünk — de nemcsak, megváltozott vele egész zenei közéletünk, szabadabb lett és meggazdagodott zenetudományunk is. Ha igaz, hogy az önismeret, önkritika új életre kelt, ha igaz, hogy az önkritikát akarjuk, amint hirdetjük, akkor tanuljunk a múlt tévedéséből, ne ismételjük meg a szegényt, használjuk fel az alkalmat, amit az ún. Csontváry-kérdés kínál, reagáljunk tettel a tette, amihez az alkalmat viszont Németh Lajos könyve kínálja. Ehhez nem kell lemondanunk a kritikáról. De nem kell a tudománytól a tettet elválasztani se, mint aminek állítólag objektíve nincs köze, nem ad hozzá semmit. Avagy nekünk és éppen nekünk, nem olyan tudomány kell, amelyik tett is? ha nem is mindjárt látszik a mi

kedvünkre valónak? Én a kérdésre igennel szavazok, és mivel Németh Lajos könyve hasznos tett, szerzőjét doktori minősítésre méltónak ítélem.

Mint Csontváry művészetéről, a vélemények tudva-levően a könyvről is eltérők. Megjelenése után Amerikából az egyik nagy egyetem nemzetközi híré professzora, tavaly óta a firenzei Michelangelo-múzeum igazgatója lakonikusan azt írta nekem róla: Németh Lajos könyve kitűnő. Itthon viszont olvastam róla másféle osztályozást. Nem kívánok e szaktekintélyek véleményének poréban fogadatlanul bíraskodni. A magam véleményét megmondtam. Kommentárként hadd tegyek hozzá még valamit. Ismeretes, milyen nagy dolog a doktorátus a francia egyetemeken, legalábbis az én ifjú koromban az volt. Nem ritkaság volt, inkább szabály, hogy aki meg akarta szerezni, az egyetemen elvégzése után öt-tíz vagy még több évig dolgozott a disszertáción, akadt olyan professzor, akinek a doktori disszertációja volt élete főműve. A disszertációt, mint most nálunk, a jelölt bizottság előtt vitában védte meg, s hogy a vita szintén milyen nagy dolog volt, mutatja, az érdekesebbjét a legtekintélyesebb filozófiai folyóirat, a *Revue de Métaphysique et de Morale* mellékletként közölte. Mikor ifjan Párizsban voltam, a Sorbonne-on az egyik ilyen vita különleges hévvel folyt órákhosszat a bizottság, főképp az elnöklő szaktanár és a jelölt között és a szaktanárnak ezzel a nyilatkozatával végződött: „A jelölt téziseivel nem értek egyet, de olyan tudással, tudományos módszerrel és logikusan védte meg őket, hogy a doktori címre javasolom, kitüntetéssel.” Ez az igazi tudományos objektivitás. — Ma már nálunk is más a tudományok doktorának rangja, mint volt régebben a doktori cím. Ma mi sem adjuk alább az igényességben, de ne adjuk alább az objektivitásban sem. Igényes mértékkel melegektem és objektív kívánok lenni. Nekem könnyebb, mint a párizsi kollégának lehetett, mivel én nem úgy vagyok ellentétben a jelölttel, mint ő volt. Kifogásaimat részben elmondtam, s azt is, hogy az alapvető, lényeges dolgokban jogosultnak, persze tovább vitathatónak tartom tételeit, s ezért a doktori disszertációként benyújtott könyvet úgy ahogy van, nem várva meg, amíg tökéletesebb lesz, már most elfogadásra, Németh Lajost pedig a művészettörténeti tudományok doktori fokozatára melegen ajánlom.

ZÁDOR ANNA OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Jelölt a huszadik század magyar művészetének egyik legérdekesebb alakját választotta műve tárgyául, olyan egyéniséget, akinek problematikus volta első fellépésétől szinte napjainkig állandóan élő, tovább gyűrűző folyamatot jelentett. Hogy ezt a roppant összetett művészegyeniséget lelkesedéssel vagy megvetéssel, csodálattal vagy ironiával, hódolattal vagy lesajnálással vette tudomásul a mindenkor kortársi irodalom — a szakirodalmat is beleértve — most nem foglalkoztathat minket. Ma már ott tartunk, hogy Csontváry jelentőségét, történelmi helyét, alkotásainak magasrendűségét — általában vagy csupán egyes műveire szorítkozva — mindenki elfogadja, ami nem kis részben az előttünk fekvő monográfiának köszönhető. Németh méltó eszközökkel folytatta a harcot Csontváry értékeléséért, elismertetéséért, amelyet főleg Fülep Lajos akadémikus a Csontváry-kérdésben mindenkor jelentett. E megállapításunk következménye, egyúttal az előttünk levő munka fontos eredménye, hogy nincs többé Csontváry-kérdés a szónak abban az értelmében, ahogy ez korábban felvetődött, dilettáns-e vagy művész, örült-e vagy jelentős alkotó, e végleges pólusokat élelve ki a kritika és jórészt a közvélemény is.

A monográfia elsőrendű és talán legfontosabb tudományos eredménye a hiteles Csontváry-arckép felvázolása, a művek általános és speciális értékelésének, a művész fejlődésének és az egyetemes fejlődésbe való beállítottságának segítségével. Lehetnek részletek, amelyekben egyszer majd másként látunk, lehetnek korok vagy

egyénségek, akik erősebben idegenkedve vagy még mélyebb vonzásnak engedve fogják szemlélni Csontváry alkotásait: helye és jelentősége maradandóan és meggyőzően ezzel a monográfiával körvonalazódott. Épp ezért — mert ez különösen összetett feladatot jelent mai komplex módszereinkkel — érdekesnek látszik arra is rámutatni, minő monográfia-formát választott a jelölt, hogy kijelölt témáját, egy jelentős és sajátos festő munkásságát, a maga teljességében meggyőzően bontakoztassa ki az olvasó előtt.

A monográfia, különösen az egyetlen egyéniséggel foglalkozó, minden társadalomtudományban a legfontosabb és legösszetettebb tudományos feladatok egyike. A megoldás, módszerében csakúgy mint szemléletében, tükrözi nemcsak kora, hanem speciális tudományágának a fejlettségét a keletkezés korában, és ezzel túlmutat egyedi és egyszerű feladatán. Mivel sem Csontváry korának, sem festészetének speciális kutatója nem vagyok és a tárgyalt kérdés sem a jelölt, sem opponens társaim ismereteivel vetekedő mélységben nem ismerhetem, azt hiszem helyes, ha véleményemet mindenekelőtt ezen elvi kérdés taglalásával kezdem.

A művészettörténet aránylag fiatal tudományában a múlt század utolsó évtizedeiben keletkeztek azok a terjedelemben és jelentőségben nagy és bizonyos tekintetben maig klasszikusnak tekinthető monográfiák, amelyek gazdag anyagismeret birtokában, a tárgyalt kor és a tárgyalt kérdés, illetve főhős tekintetében irigylendő biz-

tonsággal készített feldolgozást tudtak nyújtani. Ilyen művek Carl Justi: Michelangeloja (Beiträge zur Erklärung seiner Werke, Leipzig, 1900) és ugyanennek a szerzőnek „Velázquez und sein Jahrhundert” c. műve, vagy H. Grimm „Das Leben Raffaels” című klasszikus monográfiája vagy A. Schmarsow Masaccioja. E monográfiák közös vonása, hogy a tárgyalta kérdéseket, sőt részproblémákat is megoldottnak tekintve, az egész feldolgozást valaminő biztos optimizmussal fejezik be. Sokszor — a tárgyalandó oeuvre nagy terjedelme miatt — még a hiteles művek összességét sem tárgyalják részletesebben, mint ahogyan ösztönös biztossággal mellőznek minden kételyt támasztó kérdést. Csakhamar azonban a pozitívizmusból mindinkább kiemelkedő kutatás egyre gazdagabb összetettségben látja majd a művészet kérdéseit, mind több oldalról igyekszik megragadni tárgyát, más és más szempont túlhangsúlyozásával, rokon- és határterületek bevonásával a korábban szinte általánosan érvényes boldogító egyensúly mind jobban felbomlik. Hogy ez az átalakulás mikor mutatja először e most említett tüneteket, nehéz lenne megállapítani. Mindenesetre jellegzetesnek tekinthető, hogy Wölfflinnek a maga nemében ma is érvényes Dürer-monográfiájával (Die Kunst Albrecht Dürers) csaknem egyidőben jelenik meg E. Panofsky fontos tanulmánya Dürer művészetelméletéről (Dürers Kunsttheorie, Berlin, 1915), amely az elméleti kérdések hangsúlyozásával, számos módszertani elv érvényesítésével új utakat nyitott. A válaszvonlat tehát valamikor az első világháború körül vonható meg.

Az azóta eltelt majd félévszázadban szemünk előtt vált szét darabokra-részekre az egykor kerek egészet jelentő monográfia-forma, adott helyet a legkülönbözőbb részletkérdések felnagyított kimunkálásának, tökéletes vagy kevésbé teljes és sokszor öncélú oeuvre-katalógusoknak, kronológiai és hitelességi vitáknak, szociografikus és művelődéstörténeti, vagy ami a leggyakoribb: pszichologizáló feldolgozásoknak, miközben a művész egyénisége és alkotása csakúgy háttérbe szorult, mint a szerző átfogó és a történelem jellegzetes erővonalait figyelemmel kísérő értékelése, bátor és egyéni állásfoglalása. Mindez részben a fejlődő specializálódásnak, a mind több rokon- és határterület bevonásának, a jelentéstartalmak mélyebb ismeretének, az egyre fokozódó feldolgozásbeli igényességnek következménye — de ezen túl is mutat. Nemcsak a tudománysszakok fejlődésének, de a fejlődés nehézségeinek, ellentmondásainak is tünete. Tükrözi mindazt a problémát, amely — elsősorban a két világháború közti fejlődésben — a képzőművészetet mozgatja és irányítja. Sietek hozzátenni, hogy végső soron magasabb szintű, komplexebb művek keletkeztek nem kis számban, függetlenül attól, hogy eredményeik részben vagy egészben kifogástalanok-e, szemléletünk, módszerük sokban vagy kevesben felel-e meg igényeinknek. A monográfia és az egész művészettörténeti kutatás magasabb szintre emelkedett, de bizonyos tekintetben szétesett, ritkán nyújtott megnyugtató választ a felvetett kérdésekre. Jól szemlélteti ezeket a nehézségeket és a kivezető út keresését az a kivonatosformának is tekinthető monográfia-típus, amelyet mint relatíve szerencsés megoldást a Phaidon-sorozat kötetei nyújtanak. Itt a minden egyes alkotásra vonatkozó összegező állásfoglalása az eddigi kutatási eredményeknek a tudományos katalógus határait súrolja, míg a bevezető szöveg csupán többé-kevésbé sikerült átfogó esszé a tárgyalandó művészről és koráról.

A most jelzett nehézségek fokozottan érvényesülnek a közelmúlt, azaz a modern művészet feldolgozása terén, ahol csak újabban lépnek fel tudományos igényű készített monográfiák, nem művészeti kritikusok és közírók, hanem alapos szakmai és esztétikai műveltséggel rendelkező szakemberek műveként. Még a speciális nehézségeket figyelembe véve is feltűnő, hogy számos ide tartozó mű szinte más léptékkal, más igénnyel íródik, erősebben alávetve sokféle tényezőnek, elsősorban izlésbeli változásoknak. Ritka az olyan monográfia a közelmúlt művész egyéniségeiről, amely az előbb említett klasszikus mértékkel mérhető, a teljes egész igényével készült.

E megfigyelések után kiemelkedő jelentőségűnek tartható a Csontváry-monográfia egész szerkezete, szi-

gorú felépítése, igényes magatartása. A monográfia három fő részre tagolódik. Az első Csontváry kora címen igen találó összegezést ad és számos kitekintésével Csontváryt bekapcsolja kora törekvéseibe, minden tekintetben alaposan átgondolt, kiértékelett módon. A második — legterjedelmesebb — fejezet Csontváry élete és művészete címen a művészi fejlődés gondos áttekintését, a művek elemzését adja, abban a szellemben, amit Kandinsky (Über das Geistige in der Kunst) fogalmazott meg találóan Cézanne kapcsán: „Nicht ein Mensch, nicht ein Apfel, nicht ein Baum werden dargestellt, sondern das alles wird von Cézanne gebraucht zur Bildung einer innerlich malerisch klingenden Sache, die Bild heisst.” Különösen a főművek elemzése igen sikerült. A harmadik rész Összefoglalás címen összegezi az egész kötetet, beszámolja Csontváry utolsó éveiről és a halála óta eltelt évtizedek értékeléséről. Alapos jegyzetek, gazdag bibliográfia és teljességre törekvő oeuvre-katalógus zárja az egész monográfiát. A jó szerkezet keretei közt minden fellelhető adat kritikai értékelésével, a Csontváryra vonatkozó minden rendű és rangú források alapos felhasználása segítségével olyan monográfia született, amely a modern kutatás magas szintjén, a szempontok sokrétűségével, minden kérdés lehető sokoldalú vizsgálatával magát az alkotót és teljes munkásságát állítja középpontba, soha sem elfeledve, hogy divat és izlés esetlegességei mellett és mögött a maradandót, a mindenkorra érvényeset vegye figyelembe. A modern művészet szinte minden kérdését és áramlatát súroló művész esetében — mint aminő Csontváry — főleg egy annyira bonyolult egyéniség esetében ez különösen elismerendő tudományos teljesítmény. Élet és alkotás, elhivatottság és küldetés tudat, sajátlagosan nagy alkotó és lassan kibontakozó bomlási tünetek egyforma igazság-érzettel szerepelnek annak a finom hálónak a szövésénél, amelynek segítségével Németh a művész minden alkotását a maga történeti és fejlődésbeli helyére illeszti, a kezdetekben érezteti a következőt, a fejlettből visszafelé és előremutató szálakat kiemelve. Ígyképp a művészi alkotás és alkotója, a már elért eredmény és a maga elé tűzött célok közti viszony, a megfelelés vagy eltérés egyszerre válik érthetővé. Képleírásai olyan analízisek, amelyek e sajátos fejlődés főkérdéseire tudnak minden esetben tekintettel lenni, a fő művek elemzésénél pedig mértéktartó tisztelettel érzékelteti azt a legmagasabbat, amit e művek — elsősorban a „Baalbek”, a „Magányos cédrus” és a „Zarándoklás a cédrushoz” — képviselnek. Ebben a maga alkotta sűrű szövődékben biztos kézzel helyezi el a nagyjában kronológikus rendben következő műveket, amelyek ígyképp minden irányba belenőhetnek. Ézért tud a monográfia a nagyszámú, általa felvetett kérdésre általában nagyon meggyőző feleletet adni. Az olvasó nemcsak szakkérdések tisztázását, belső és külső kapcsolatokat irányát látja ígyképp világosan maga előtt, hanem Csontváry helyét a maga korában és hazájában is. Az ilyen — véleményem szerint — szerencsés megoldású, igényes monográfia olyan zárt világgá, önmagában befejezett egészzé kerekedik, amelyhez sokféle odavezető út építhető ugyan a jövőben, egy-két kisebb részlet módosulhat még, az egészet tekintve azonban aligha fog változni. Ézért — minden érdekességük és gondolatébresztő voltuk miatt — nem tartom továbbfejlesztőnek a kötet kapcsán elhangzott néhány kritika olyan tanácsát, amelyek Csontváryt egy korábbi korhoz vagy egyes kortársakhoz, hazai vagy külföldi kiemelkedő egyéniségekhez rokonítják. Részleteiben lehet érdekes, hogy mi a közös Csontváry és Ady vagy Csontváry és Bartók között, de minden ilyen konkretizálás csak nagy általánosságban, erős elvonatkoztatással mehet csupán végbe és a kor vagy a művészi törekvés közösségén túl inkább azt érezteti, hogy sokan jobban ismerik — teszem — Adyt, mint Csontváryt és érthető módon az ismert felől közelítik meg az ismeretlent. Ha arra emlékeztetek, hogy az utóbbi években hányféle művészeti jelenséget, hány egyéniséget próbáltunk Bartókból levezetni, Bartókkal magyarázni, akkor e tetszetős eredmény ellenére is érezzük majd, hogy mindez inkább óvatosságra kell hogy intsen. Az ilyen egybevetések épp az eltéréseket mutatják legélesebben. Hogy azonos társadalmi körülmények hogyan hatnak

egyes nagy művészekre, főleg olyan egyedi esetekre, mint aminő egyfelől Csontváry, másfelől Bartók Béla, akivel szerző is foglalkozott, mindezzel nemcsak az alkotók közti különbségeket, hanem a művészetek közötti is reveláljuk. Helyes, hogy szerző nem ment tovább az ilyen szálak szövésében, mert ez felborította volna a monográfia kiegyensúlyozott, önmagában zárt és egész világát.

Túl a filológiai gondosságon, amelynek szilárd tapasztalatán a szerző a monográfiát felépítette, túl a sokoldalú ismeretanyagon, amellyel megírásánál rendelkezett, a szigorú módszer és a fegyelmezett szerkezet a munka egyik nagy tudományos eredménye. Fiatalabb kutatóinknál nem gyakori határozottsággal és mégis saját személynének szerény háttérbe szorításával mondja el véleményét, akár megfelel, akár ellenkezik az általános véleménnyel. Munkája bőven tartalmaz kifelé vezető szálakat, amelyek egyikének-másikának esetleges kidolgozásával Csontváry majd még szilárdabban bekapcsolható lesz a maga történelmi korába, de sajátzerűsége, egyedülvalósága, üzőtt nyugtalanságának és mégis tudatosan szilárd fejlődésének Németh Lajos rajzolta képét ez aligha fogja megváltoztatni. Bár nem tér ki az elől a — ízléstörténetileg különösen érdekes — tünet elől, hogy Csontváry a felszabadulás óta milyen ellenállhatatlan erővel került világszerte előtérbe —, amiről a gazdag bibliográfiának 45 után megjelent több mint 60%-a is tanúskodik — szerző mindenkor úgy tekint munkáját, mint amelynek egy esetleges teljes ízlésfordulat bekövetkezésekor is képviselni kell azt az értékelést, amelyet ő olyan meggyőzően adott elől.

Túl az adatok nyújtotta eredményeken — amelyek közül főleg a hiteles és hamis művek elkülönítése értékes eredmény — a fejlődés eme meggyőző menete, a korszak rokon egyéniségeivel való szembeállítás, elkülönítése, a sajátos Csontváry követő alkotó elv és irány kimunkálása a monográfia olyan érdeme, amely maradandó rangot biztosít neki a tudományos alkotások sorában.

Csupán a Csontváry-mű egyetlenegy vonatkozásával szeretnék még röviden foglalkozni. Helyes és mérték tartó eljárás Németh munkájában, hogy a Csontváryt foglalkoztató jelképek közül csupán a fa szimbólummal foglalkozik bővebben és nem aprózza el mondanivalóit a most annyira általános jelképi és jelentéstani fejtegetésekkel. Mégis egy további kérdésre szeretném felhívni a figyelmet, mint amely engem régtől fogva foglalkoztattott.

Csontváry és az építészet kapcsolatára gondolok. Feltűnő ugyanis, hogy a „nagy téma” lázas keresője, az emberkéz nem illette természet, a teremtet világ csodálója, milyen sokat szerepeltet művein építészetet, hol felismerhető természetűséggel, hol attól mind jobban távolodva. Már pusztán számszerűségében is kimagasló ez a gyakoriság. Műveinek jó 50%-ánál az építészeti résznek fontos és domináló vagy másodrendű és jelzésszerű szerepe van, ami indokolná ennek a kérdésnek behatódó vizsgálatát. Ezt itt természetesen nem végezhetem el, csak néhány megfigyelésemet szeretném közölni. A korai képeken — ez a korszak a most tárgyalandó szempontból 1902-ig, a „Castellamare di Stabia”-ig tart — feltűnő térszervező szerepe van az építészetnek. Épületei valóságos termélységet éreztető, szilárd tömegek, amelyek az élő természet változandóságával szemben a stabilitás, a változhatatlanság, a szilárdság érzetét keltik — illetve keltenék, ha Csontváry nem tenné őket fény- és színekompozíciója fontos hordozóivá és ezzel — függetlenül az ábrázolás tárgyától, sőt annak a mintaképhez való közelségétől vagy eltávolodásától — valami nagyobb és fontosabb szerepet nem juttatna az építészetnek már ebben az első szakaszban is. Feltűnik az is, hogy az építészeti úgynevezett dramatizálása sem formában, sem színben nem történik meg. Csontváry előszeretettel festi a déli tájak építészetének világosan áttekinthető, egyszerű tagolását, egyenletes nyílásrhythmusát, szinte díszetlen homlokzat alakítását. Akár Selmecbányáról, akár Dalmáciáról van szó, akár testetlenné válnak az épületek — mint a „Holdtölte Taorminán” képen — vagy túlhangsúlyozottan szilárdak, kemények mint az „Ónarckép” szobasarka esetében: úgy

vélem többet jelentenek, mint a képsík szervezésének fontos, mert szilárd és másíthatatlan elemét.

Ez a viszony festő és építészet között a későbbi képeken lényegesen módosul, talán erősebben, mint ahogyan Csontváry egész művészete fejlődik. Ebben az alig pár évig tartó második szakaszban — amely a „Nagy Tarpatak” és a „Panaszfal bejáratánál” című képekkel zárul — az építészet jelentősége képeim átalakul, jelentés-tartalma fokozódik, térszervező vonása háttérbe szorul, még olyan jelentős műveknél is, mint a csodálatos „Nagy Hortobágy” című kép. Víz és fény, végtelen és mégis lezárt természetkivágások ragadják meg fantáziáját, hogy a Panaszfalnál eljusson a levegőtlen zsúfoltságnak arra a fokára, amely szinte önmagában panasz és sóhaj már, amit természetesen sokszorosan fejeznek ki még az e képen különösen nagy számban szereplő figurák. A majdnem egyidejű „Athéni utca” című képnél indul az újabb lényeges változás, amely a „Baalbek” és a „Mária kútja”, tehát a fő művek szinte csupa jelképből szövődő építészeti elemeit már előre vetíti. Az „Athéni utca” című képen minden hullámzó, bizonytalan, ívelő, a házak valódisága épp annyira megingott, mint a mélybevezető utca igazi perspektívája. Nem is szükséges az előtérben szereplő, nagyon hangsúlyozottan festett erkélytartók szakállas férfitorzói rámutatni, hogy sejtessük, milyen lényeges kifejezőereje, sajátos nyelve van Csontváry számára az építészetnek. A nagy „Baalbek” és a köréje csoportosítható néhány mű — Németh Lajos Megtalált harmónia talál cím alatt foglalkozik e művekkel — ebből a fenyegető nyugtalanságból nem éreztem semmit, hiszen ezen az úton alkotói fegyelemmel és öntudattal nem is lehetett tovább lépni —, de az építészeti anyagszerűsége ezeken a nagy műveken is megszűnt. Minden részletében: túlhangsúlyozott fugázásában, erőteljes ritmizálásában, a romok nyílásaiban, töredékeiben Csontváry a maga módján tagolja, szerkeszti — az építészetből vett elemekkel — művét, de ezek az elemek csak szolgálják a kép mondanivalóját. Az építészetet tehát éppúgy elveszti hétköznapi valódiságát, mint képeinek minden más részlete és kifejez valami sajátlagosat, olyant, amit — úgy látszik — csak bőséges építészeti részletek bevonásával érzett kifejezhetőnek a művész. Hogy ez a sajátlagos, ez az összetett jelentéstartalom mikből szövődik, ezt csak speciális további kutatás döntheti majd el.

Tudatában vagyok e néhány vázlatos megjegyzés befejezetlen voltával, mégis talán nem felesleges a gondolat felvetése. Csontváry alkotásai olyan világot jelenítenek, amelynek minden eleme az általa teremtet világgal szerves kapcsolatban van, amint ezt Németh munkája minden lényeges kérdésnél érzékeltette is, de lehet még több olyan probléma is, mint például az általam felvetett építészet szerepe, amelynek taglalása a korábbi kutatásnak, általában a modern festészet kutatásának érdekes lehetőségeket nyújthat. Teljesen mellőzöm most azt, hogy a Csontváry művek mint kompozíciók épített-szerkesztett voltáról szóljak, mert ezt szerző gondos elemzése minden lényeges helyen figyelemmel kísérték. Csak mellékesen említem meg a sajátos tünetet, hogy míg Csontváry — miként több a szerző által idézett forrásból tudjuk — a Lechner Ödön köré csoportosuló, új törekvéseket képviselő művészek és építészek körébe bejáratos volt — ha ezt a szót rá egyáltalán alkalmazni lehet, és egyébként is sajátosan hangsúlyos magyar és nemzeti tudatot képviselt, műveinek építészeti részletei e felfogásból semmit sem mutatnak, akár közelmarad a mintaképhez, mint Selmecbánya vagy Tarpatak vagy több más műve esetében, akár — és ez a gyakoribb — az időtlenséget, a mediterránit hangsúlyozza, mintha ezt tartotta volna az építészet igazi, ősi, számára kifejező voltának. Nincs arról szó, hogy őt valami sajátos építészettörténeti felfogás, meghatározott építészeti ízlés vezette volna mindebben — de nem is feltételezhető, hogy az ilyen elemek gyakorisága, szinte uralkodó volta műveiben csak a véletlennek köszönhető.

Ismeretes, hogy Németh Lajos már néhány évvel ezelőtt megjelent monográfiája nagy nemzetközi sikert aratott nemcsak nálunk, hanem idegennyelvű kiadásai révén szerte a világban. Ezzel foglalkozni nem felada-

tunk. De erősíti azt a jó érzést, amely bennem a monográfiával mint tudományos teljesítménnyel szemben él. Bebizonyítja, hogy a modern művészet egy nagyon problematikus alakját lehet minden számbajöhető módszerbeli eljárás segítségével olyan közel hozni az olvasóhoz, hogy az széles rétegek számára is sokat jelentsen. Ez

is hozzátartozik a gazdag új anyagot, eredeti szempontokat és az egyéniség megrajzolásában meggyőző új képet alkotó monográfia értékeihez.

Mindezek alapján kérem a t. Minősítő Bizottságot, hogy Németh Lajosnak e műve alapján a művészettörténeti tudományok doktora fokozatot megadni szíveskedjék.

ARADI NÓRA OPPONENSI VÉLEMÉNYE

Napjainkra — és részben Németh Lajos érdeméért — megszűnt a felös idegenkedés, amellyel a kritika és a művészettörténetírás mintegy félszázadon át Csontváry elől kitért. Az értetlenség fokáról leginkább a véleletek tanúskodnak: az életmű körüli hallgatás, vagy éppen az elhallgatás egyfelől, e hagyomány „Csontváry-üggyé” való misztifikálása másfelől, amely utóbbi már-már a „Munkácsy contra Nagybánya” kérdésfelvetés dogmatizmusával és dilettantizmusával fenyegetett. Az értetlenség okát nem lenne egyszerű kibogozni, hiszen azzal kellene szembe nézni, hogy mely törekvések cáfolatát vélték Csontváry festészetében látni, vagy — pontosabban — melyeknek nimbuszát féltették az alig ismert, s nem ritkán félreismert Csontváry-hagyomány erejétől. A Csontváry-kommentárok két leggyakoribb jelzője, az „érthetetlen” és a „csodálatos” aligha szolgálhatta az ismeretek gyarapítását. A művészettörténettudomány egyféléképpen foghat hozzá a válaszadáshoz, olyan módon, ahogyan azt Németh Lajos tette: kutatva és feltárva a történetet, elemezve az alkotásokat, hozzáfogva az életmű tudományos feldolgozásához.

A téma, amelyet Németh Lajos választott, egyike a legbonyolultabbaknak. A szükséges adatgyűjtő munka, legyen az a legszorgalmasabb és a legszívósabb, nehezebb feltételek között folyt, mint a legtöbb monografikus felmérés anyaggyűjtése, és aligha vonzhatta könnyű, vagy éppen látványos eredmények lehetőségével a kutatót. Persze minden tudományos munkára érvényes az, hogy az adatgyűjtés csak eszköz, és még az attribúció is — a kutató munka e lényeges részeredménye — a tulajdonképpeni tudományos elemzés kiinduló pontja. Csontváry esetében az életmű rekonstrukciójának, a művek — köztük főművek — datálásának, az életrajz legszükségesebb összefüggéseinek a nyugvópontonra jutása elé is nehezen áttekinthető problémákat állított maga a művész. A monográfia, világosan bizonyítva a kutató felelősségérzetét, meggyőzően tárja fel egyik-másik vizsgálati folyamatot: hogyan kellett szerzőnek mérlegelnie az adatok hitelét, hogyan disztíngvált etikusan gondosan valóság, lehetőség, látszat között. Az olvasó világosan láthatja, mi az, ami ma Csontváry életéről és művészetéről ismeretes, és mi az, amit szerző feltételez vagy megkérdőjelez. A monográfia irodalom-jegyzéke és oeuvre-katalógusa minden elkövetkezendő kutatás biztos kiinduló pontja. S jól-lehet tudományos igényű munkának feltétele, hogy a témával foglalkozó további kutatásnak mintegy forrásul szolgáljon, Németh Lajos könyvének ezt a természetes erényét azért kell mégis aláhúznunk, mert e közel félszázadja lezárult, problematikájában változatlanul aktuális életmű körül eddig jóformán semmit sem tisztázott megnyugtatóan a szakirodalom. Az egyetlen átfogóbb kísérlet a felmérésre — Lehel könyvére gondolunk — ugyanolyan kevésbé győzhette meg olvasóját, mint amilyen kevésbé bizonyításra vállalkozott.

Az anyaggyűjtés és a rendszerezés munkájához csupán két megjegyzést fűzünk, s ezeket nem annyira bíráló szándék, mint inkább az olvasó kíváncsisága diktálja. Véleményünk szerint kívánatos lett volna az eddigi Csontváry-irodalom, főként a nagyobb hatású szakirodalmi álláspontok részletesebb kritikája, s talán elemzőbb vita olyan megnyilvánulásokkal, amelyeknek tartóhatatlanságát szerző éppen csak jelezte. Németh Lajos figyelmét különben nem kerülte el semmilyen Csontváryra vonatkozó reflexió, s a szövegben megtalálható az időrendbe foglalt irodalomjegyzék tételeinek értelmezése,

kritikája. Az olvasó előtt tehát semmiképpen nem marad rejtve szerző állásfoglalása, de látható a polémiáktól való tartózkodása, s e mértéktartást nem érezzük mindig indokoltnak.

Másik megjegyzésünk a 215. jegyzetben foglalt magyarázatra vonatkozik. Szerzővel semmiképpen sem vitakozhatunk annak eldöntéséről, hogy mely képeket tartja valódiaknak és melyeket hamisaknak; nálánál jobban ma senki sem ismeri Csontváryt, s az olvasott képelemzések alapján fel sem tételezhető elhamarkodott ítéletalkotás. Bizonyításából azonban nem tűnik ki világosan: a kérdéses mintegy ötven képet egyértelműen a tizes évekre datálják-e azok, akik e műveket Csontvárynak tulajdonítják (ez esetben valóban fontos érv a motívum-visszatérés valószínűtlensége, fontosabb, mint a kvalitásbeli egyenetlenség). Nem eléggé megnyugtató azonban a szerző által említett „döntő érv”, az ugyanis, hogy a képek nem voltak találhatók a Csontváry-hagyatékban. Hangsúlyozni szeretnénk, nem kívánjuk számon kérni a monográfiától — sem ebben, sem másban — az oeuvre minden problémájának végleges megoldását, lezárását, hiszen az általánosabb érdemi érdeklődést Csontváry művészetére, nagy sikerű kiállításain kívül, éppen ez a monográfia ajzotta fel, mint azt a megjelent kritikai reakciók sokoldalúsága is bizonyítja. Mégis örülnénk annak, ha szerzőtől válaszában teljes képet kapnánk az állítólagos Csontváry-képekkel kapcsolatos állásfoglalásról.

Feltételezhető, hogy az elkövetkezendő nemzedékek is e munka megjelenésétől kezdve számítják majd az érdemi Csontváry-kutatás kezdetét, méltányolva az anyaggyűjtés és a rendszerezés fontosabb eredményein, a bizonyított oeuvre-katalóguson túl a munka olyan eredményeit, mint az irodalom, ezen belül az orvosi, pszichológiai szakirodalom érvelésének okos felhasználását, a „naiv festő” Csontváry szakirodalmi problémájának megnyugtató helyére tevését stb., vagy olyan képelemzéseket, mint amilyen többek között a cédrus képeké, amelyekben szerző eddigi munkásságának minden erénye kiteljesedik. A munka e tudománytörténeti jelentőségének az sem mond ellent, hogy Németh Lajos monográfiája még nem nyújtja a „Csontváry-kérdés” megoldását. Pontosabban szólva, a történeti, esztétikai alapvetéséből fakadó konklúziók nem egyenértékűek az adatbeli tényanyag rendszerezésével.

Mint hogy Csontváry művészetével sohasem foglalkoztunk, észrevételeinket nem vezetheti olyan szándék, hogy megoldásokat javasoljunk, és inkább csak kérdések felvetésére kell szorítkoznunk. Egy részük megegyezik egyik-másik megjelent kritika kérdésfeltevésével, gondolunk a Csontvárynak majdnem minden bírálatban szóvá tett „koron-kívüliségre”, továbbá a kifejezés esztétika alkalmazásából adódó korlátokra. Ez utóbbi a fontosabb, ez hat ki Csontváry és a kortárs művészet kapcsolatának, Csontváry és a kor viszonyának értelmezésére is. Ha szerző nem is alkalmazza következetesen a kifejezés esztétikát, de alapállására talán ez a legjellemzőbb, és különös fontossághoz jut Csontváry alkotó módszerének adott elemzésében. Nem foglalkozunk magának a kifejezés esztétikájának a bírálatával, és még kevésbé kívánjuk ebből a szempontból bírálni a könyvet. Csak néhány problémára térünk ki annak illusztrálására, milyen jellegű félreértésekhez vezethet az adott esztétikai rendszer alkalmazása egy életmű elemzése során.

Van-e egyáltalán kora Csontvárynak, 66 vagy hatezer év-e az övé — a kérdés nemcsak az expozícióban, de

kimondva vagy kimondatlanul az egész könyvön végigvonul, s mintha arra lenne hivatva, hogy végső fokon megválaszolja azt, ami Csontváryban különös, vagy ami művészetéből ma még nehezen érthető. Németh Lajos maga válaszol az indító kérdésre: minden nagy művészegyéniség munkássága ötvözi nemcsak saját korának, de a megelőző évezredek művészetének legfőbb tapasztalását, minden nagy oeuvre-ből kibontható a megelőző fejlődés útja. Mégis, mintha összekeveredne a saját korán túli érvényesség és a koron kívüliség fogalma, mintha a kettő kölcsönösen feltételezné egymást, sőt, azonosulna egymással, s ez utóbbi egyben értéket jelezne, a művészi nagyság mércéje lenne. A néha kimondott, néha csak inspirált válasz, az, hogy Csontvárynak nincs kora, ellentmondásba kerül a szerző által adott korképpel, s az életmű elemzése során felbukkanó összefüggésekkel.

Csontváry művészete olyan periódusban teljesedett ki és szárnyalt a legmagasabbra, amely tartalmi-formai meghatározóikban igen-igen különböző, nagyszerű, a művészet további fejlődésére döntően ható, összegező munkásságokat sorakoztat fel: összekötő szálaik, közös vonásaik csak a magatartás, a belső forma legmélyebb rétegeiben ismerhetők fel. Németh Lajos igaz módon bemutatja Csontváry művészetének fő jellemzőit, a kortárs művészekről való különbözőségét, s miközben hitelt érdemlően elemzi, hogy festészete mennyiben tért el a fauves-októl, az expresszionistáktól, a majdani szürrealistáktól, fejtegetéseiből azt is kiolvashatjuk, hogy mi a közös, a kor legelterjedtebb összefüggéseit tekintve, Csontváryban és a kortársakban. És nemcsak technikájában, a művészeti eszközök, nyelvezeti elemek alkalmazásában, de magányában és kitörni vágyásában, egyetemesség-igényében és szintézis-keresésében is olyan törekvésekre bukkanunk, amelyek a nagy kortársak életérzésével azonos talajról fakadtak. Mindez nem cáfolja Csontváry művészetének különbözőségét, a kortársaktól világosan elkülönülő sajátosságait. De Van Gogh sem kevésbé különbözik Cézanne-től vagy Gauguin-től, Seurat vagy Munch is kialakították saját felfogásuk képi rendszerét. Amint azt Németh Lajos érzéketesen bemutatja, a századvég művészete távolról sem egységes. De ebben a sokféleségben is felfedezhető az életanyag közös volta, a szenvedélyes küzdelem a szubjektum és a valóság ellentmondásainak feloldására, a birtokbavétel vágyában az indulatos számbavevése és kontrollálása mindannak, amit a művészet addig, és főként a közelmúltban teremtett, újabb és újabb rendszerépítési törekvésekben a modus vivendi keresése a mindinkább bizonytalan, válságos világban. Csontváry valóban másként oldotta meg problémáit, mint nagy kortársai, de problémáinak lényege hasonló volt amazokéhoz, s a művészi eszköztár, mellyel oly nagyszerűen sáfárkodott, korának nyelvezete volt. Nemcsak a sajátos színekompozíciókhoz nem jutott volna el más korban, de a cédrus-képek oly nagyszerűen elemzett színépítése is egyértelműen a századfordulóra felhalmozódott festői tapasztalásra hívta fel a figyelmet. A művészetében bekövetkezett stílusváltozás ténye, a pályakezdés során tanultakon való ilyen fokú túllépés sem egyedülálló a korban: ha céljában és minőségében különbözik is, de jellegében és mértékében nem kisebb például Gauguin szembefordulása festészetének impresszionista kezdeteivel. Mindarra, amit Csontváryról, a századforduló festőjéről tudunk, közvetve is, de még inkább közvetlenül, szerző hívja fel a figyelmet. Annál ellentmondóbb a Csontváry koron kívüliségére vonatkozó, vissza-visszatérő érvelés, amely e pálya majdnem minden sajátosságának indokát végső soron a szuverénnek hitt szubjektumban keresi, mintha maga a nagyság, Csontváry szintézist teremtő zsenialitása ellentmondana a korhoz kötöttségnek, és mintha maga a szubjektum független lenne a társadalmi valóságtól.

Mindezt alátámasztani véli Csontváry alkotó módszerének elemzése, és ezen belül is különösen a motívumkeresés értelmezése. A monográfia gondolatmenetei közül ez a legkevésbé meggyőző. Nemcsak az egyik kritikának a Debrecenben írt levéllel kapcsolatos, jogosnak látszó kérdéseire és kétségeire gondolunk (jóllehet nem kontrolláltuk a kritika bizonyító anyagát), hanem általában a

„belülről-kifelé” festés szubjektív idealista értelmezésére, a szubjektum és a természeti kép azonosulásának problémájára. Az, hogy Csontváry mennyiben építette fel még megfestés előtt önmagában a kompozíciót, s mennyiben volt szüksége a végső realizáláshoz az inspiráló természeti motívumra — ezek az inkább alkotáslélektani, mintsem esztétikai problémák aligha lehetnek a módszer perdöntő mozzanatait, hiszen hasonló koncentrációs folyamat különböző alkotó módszereknél is előfordulhat. Ezen a ponton nem érezzük eléggé differenciáltnak szerző ítéletét: az alkotó módszer vázolásához döntő érvként hivatkozik némelykor a késői önvallomásokra, és talán olyan egyidejű dokumentum értelmezése is, mint amilyen a debreceni levél, nagyobb körülmekintést igényelt volna. Az anyaggyűjtés nehézségei itt a legszembetűnőbbek: rendelkezésre állnak Csontváryról a kortársak hitelt alig érdemlő visszaemlékezései, egykorú véleményei, a művész késői, már beteg állapotban írt utólagos megjegyzései és magyarázatai; alig tudunk valamit Csontváry betegségének kezdeti megnyilvánulásairól, és rosszabbodásának sem ismerjük közvetlen indítékait, körülményeit. Az adatok, anyagok kritikai szelektálása tehát igen fontos. Az az érzésünk viszont, hogy szerzőt a „motívumkeresés” magyarázásában egy a priori feltételezés vezette, s a probléma vizsgálatában, a motívumok eredetének kutatásában kevesebb figyelmet fordított azokra az összefüggésekre, amelyek a feltételezett elméletnek ellentmondanak. (Nem feledkezhetünk meg arról a mellékesebb körülményről sem, hogy a „motívum”, a „motívumkeresés” elterjedt szóhasználat volt a művészek körében Csontváry pályakezdésének és szárnyalásának időszakában. Főként a természeti kép, a természeti motívum vonatkozásában használták sokat, nálunk például a szabad természetre festőileg rátaláló nagybányaiak. Ez nem hagyható figyelmen kívül, még akkor is, ha Csontváry késői önvallomásaiban némiképpen módosult a szó jelentése.)

Ehhez a motívum-kereséshez kapcsolódik a túlságosan is Csontváry egyéni sajátosságaként magyarázott múltat, magyarság-eredetet, őshazát kutató törekvés. Függetlenül attól, hogy a késői feljegyzések fantáziálásai, megszállottsága vagy korábbi, kortársakat megmosolyogtató, nemzetet megváltó terveinek szárnyalásai a lényegi probléma sok olyan variánsát tartalmazták, amelyek túlzásait és megnyilvánulási módját Csontváry zaklatottsága, beteges álomlátása magyarázhat, de maga a gondolat, a tágabban értelmezett téma annyira mélyen élt a korszak magyar kultúrájában, művészetében, hogy Csontváry érdeklődését is elsősorban ebből magyarázhatjuk. Ha el is tekintünk a hivatalos körök millenáris csinnadrattájától (ahogyan a Népszava annak idején a tervezett nagy felvonulást szkeptikusan jellemezte), ha eltekintünk a Budavár visszavételében kiteljesedett hivatalos történelemszemlélettől — Hollósy Rákóczi-indulója, a nagyszerű lechneri képeket vagy akár az egykorú bútorművészség nem kevés változatát tartalmazza a más minőségű múltba-fordulásnak. S ahogyan Hollósy több mint húsz évig küszködött a maga történelmi kép-tervével, Thorma még további húsz évig a befejezetlen Talpra magyarral — hogy csak két pregnáns példáját említsük a befejezetlen történelmi képeknek —, a közönség felemelésére vágyó és menthetetlenül magányra kényszerülő, önmagát magányra kényszerítő Csontváry sem tudott megbirkózni, éppen a korszak adott viszonyainak következményeként, a történelmi témával. És elsősorban Németh Lajos tudja a választ, miért lehetett Hollósy képes arra, hogy a Rákóczi-induló tanulmányaiban főműveket létrehozzon, és Csontváry rokon próbálkozásai miért rekedtek kívül saját művészetén. Nyilvánvalóan közrejátszhatott, az alkati különbségeken kívül, a valóságban való tájékozódásuk alapvetően eltérő volta, Hollósy nyíltan kivetülő humanizmusával, népi plebejus kiegyensúlyozottságával szemben a népet boldogító terveket király-imádatlalt összeegyeztető Csontváry zaklatottsága, kellőképpen nem ismert lelkiállapot-változásai. De szerepet játszhatott Csontváry elsődleges érdeklődése a táj iránt, és még inkább képeinek különös, cselekvés nélküli érzelmi szuggesztivitása, az áttételes pszichológiai sűrítés ereje,

amely irányban — az adott korban — aligha lehetett áttörni a mégoly tági is értelmezett történelmi kompozíciót. (A más témájú „Hajótörés” mutatja talán a leginkább, hogy mennyire meg tud merevedni a közlésmód, amint Csontváry — ha távolról is — valamely cselekményhez kapcsolódik.) Csontváry sokirányú, nemzeti múltat és jelent érintő gondolataira elsősorban a nemzeti, népi hagyományok iránti általános érdeklődés hathatott, amely nemcsak a tágabban vett közéleti küzdelmek összecsapásaiban hagyott nyomot, de foglalkoztatta a művészeti élet köreit és asztaltársaságait is. Szólásra készítette nemcsak a kor hamis tömjénezésbe és művészi hazugságba fulladó megalkuvóit, hanem — más előjellel — a kor legjobbjaiiban is visszhangra talált, Ady önmargolását és felkiáltásait fokozván a nemzet feltételeinek indulatát.

A motívum keresésének és megtalálásának útja különösen misztifikálódik a nagy tájképek elemzése során. Túlzásnak tűnik a következtetés, mely szerint Csontváry az eleve elképzelt, víziójában megérett képhez kereste volna a motívumot, míg arra rá nem talált, és túlzás itt szó szerint komolyan venni a küldetésében való hitéről utólagosan írottakat. Hosszú, szívós felkészülésének ideje alatt tájakat, képeket is megismert. S ha nincs is lehetőség pontosan nyomon követni érdeklődésének és pályafutásának apróbb mozzanatait, feltételezhető, hogy vonzódása a déli, keleti tájakhoz a kor elterjedt érdeklődéséből, némiképpen izléséből is inspirálódhatott. A romantikus exotikumot kereső akadémikus táj- és életképfestéstől Gauguinig terjed a skála a korszak művészetében, amely ennek az érdeklődésnek különféle értelmezéseit, indítékait jelzi. Csontváry sajátos vonzódása az adott témákhoz ismét nem magyarázható csak az egyéni érdeklődés, a belső elhivatottság, a sugallat oldaláról. Itt mintha különösen szöveg jutott volna a monográfiában az expresszionista kifejezés esztétika előttele: egyszóvalán látomásként felfogni a sokféle úton-módon felhalmozódott élményanyagot.

Egyre-másra szembekerülünk a szimbólum-keresés és szimbólum-teremtés problémájával is, és e ponton Csontváry vizsgálata már valóban elszakad a korszakétól. Hiszen ez a kor volt az, amikor — Németországban — a század első felének romantikus szimbolikája különös folytatásra lelt a századforduló szimbolizmusában, és Európa-szerte kialakult a szimbolizmus-rendszerek valószínűségei láncolata. Ebben a korban alakult ki Csontváry képi jeleinek rendszere és világa is. Az, ahogyan a „Hajótörés” romantikája, s különösen egyik-másik figurája felvillantja a múlt század első felének emlékét — a hasonló megnyilvánulások például felvethetik a kérdést, miből adódik és mit jelenthet Csontvárynál az effajta reminiscencia (az-e egyáltalán). S a képelemzések során minduntalan visszatér a nagyrészt megválaszolatlan kérdés, hogy Csontváry festészetének képi jelei mennyiben hordoznak egy régebbi jelentéstartalmat vagy mennyiben lettek egy merőben új jelentéstartalom hordozói, és hol, hogyan alakított ki egy valóban csak a saját művészetén belül érthető, abból levezethető képi jelet.

Vitatható jó néhány, részint definíció-jellegű megjegyzés, mint például „a szimbólumteremtés a dolgok felülete mögött rejlő értelem megragadása” (155. l.), „a lényeg megragadása időn túli” (98. l.), a Panaszfal „az általános emberi időtlenné emelt szférája” stb. Kiragadott idézetek mindig torzításhoz vezetnek, de úgy véljük, e néhány passzus is illusztrálja a könyv nagy részén végigvonuló esztétikai alapállást. Mintha a szimbólumoknak nem lenne történetük, mintha egy jel jelentéstartalma nem változna, mintha a művészi általánosítás az időtlenséggel lenne rokon. A jelentéstartalom társadalmi közvetítettségének elszakadásában teljesedik ki szerintünk az indító kérdésre adott válasz, az ugyanis, hogy jelentős művészi alkotás vagy oeuvre mindig kora fölött áll. S mert szerző sehol sem állítja, hogy Csontváry művészete korától függetlenül jött létre, viszont korok fölött állónak tartja azt, hajlamosak vagyunk ebben a gondolatmenetben — mint arra már utaltunk — a nagyság feltételezett kritériumát látni, s ennek tulajdonítjuk némelyik történelmi összefüggés figyelmen kívül hagyását, illetőleg a kor

művészettörténeti összefüggéseinek olyan szelekcióját, amely a feltételezést igazolni látszik. Mintha a művész az a priori kialakított képhez keresné a kivetítés terepnumát, s ennek megtalálásától függne a kép rangja. S ilyen megállapítás olvasásakor, mely szerint „Gauguin stíluszményéhez keresett olyan világot, amely involválja a stílust”, nemcsak a belülről-kifelé festés folyamatának, hanem a stílus fogalmának az értelmezése is újabb kérdéseket vet fel. Mindezek végeredményben beleilleszkednek a századfordulóra már eléggé elterjedt kifejezés esztétika rendszerébe, az alkotórendszer olyan felfogásába, amelynek közös magva megtalálható Csontváry írásai-ban és a nagybányaiak vallomásaiban is: Csontváry írásos hagyatékának felhasználása ezért is több kommentárt igényelt volna.

Megszűnt — s a monográfia eredményeként remélhetőleg véglegesen — az „elmebeteg festő” mítosza, akinek remekműveit is, majdnem-dilettáns, padlásra száműzött kísérleteit is a betegséggel kívánták magyarázni a nagyságát megérteni nem tudók. Értelenség és vaktság kell ahhoz, hogy valaki megtorpanjon a „Szigetvár” ügyetlenségénél, s a remekművek hitelének csorbítását lássa bármely gyenge képben. Nagyjából egyetértünk szerzővel a Csontváry-képek értékének viszonyításában, s egy-két periférius mű túlzó elismeréséből is könnyen levonható az érthető monografusi elfogultság. Am miután megszűnt nemegy tarthatatlan mítosz, megmaradt és stabilizálódni látszik a kor nélküli Csontváry mítosza. És jöhet a szerző által érzékeltetett korszakhoz szorosan hozzátartozik a szerző által adott Csontváry-kép — Csontváry mégis különváltan kerül előnk. Hiszen az a következtetés, ahogyan az adott esztétikai rendszer alapján különvált egymástól a szubjektum és a valóság, s a műnek csak a szubjektummal való konfrontálására kerül sor, ellentmondásba kerül azzal, ahogyan szerző magát a kort bemutatta, s abban az egyetemességre törvő magányos művészi vívódások nagyszerű és maradó eredményeire rámutat. Csontváry nagyságát, a „Magányos cédrus”-nak a kor egész művészetében kimagasló erejét, a kiszolgáltatott egyén keserves vívódásának és reménytelennek hitt küzdelmének ezt a nagyszerű tükrözését, a „Panaszfal”, a „Mária kútja” figuráinak passzivitásukban megdöbbentő vádiratát, a „Zarándoklás” víziójának reményt keltő áhítatát, a tátrai képek, a „Hortobágy”, a „Baalbek”, a „Taorminai görög színház”-nak a fenséges előtt leboruló mélyen emberi birtokbavételét, a „Marokkói tanító” szuggesztív, bölcs fölényét — mindezt nem kisebbítheti, ha Csontváry művészetét — és nemcsak technikáját, de témáit, motívumkeresését, jelrendszert is — a maga tényleges történeti összefüggéseiben vizsgáljuk. Egyetemes értékét nem növelheti, ha ebből kiragadva próbáljuk magyarázni, és valószínűs vagy vélt különállásában nagyságához keressük érveket.

A kifejezés esztétikájának irracionalista elemekben gazdag újabb törekvéseit — némelyikük a marxista esztétikán belüli vitákban is helyet kapott — ismét sokat foglalkoztatja a művész mítoszt teremtő funkciója: a demitologizált művészet évszázadai után a csak káoszt látó művész a káoszból kiindulva, önmagából vetítve ki a racionalistát a külvilágra, rendezi a káoszt. A mítoszt teremtő művész fogalmával egyre többet találkoznak napjaink esztétikai vitáiban. A mítosz-teremtés Németh Lajos Csontváry értelmezésén is végigvonul, s olyan esetekben is felbukkan, amikor maga a kor nyíltan kínálja a közvetlenebb magyarázatot. A századvég nem kevés magyar és külföldi törekvésében találkozunk például a lámpavilágítás, a holdfény effektusainak keresésével, nyilvánvalóan, hogy nem minden, a szűkebb korszakra jellemző szimbolikus szándék nélkül. Ugyanígy, éppen a századvég és a századforduló, a napfény kutatása, a festői rátalálás öröme áthatotta a kor művészetének nagy részét, s az impresszionizmus eredményeinek robbanásszerű hatása után a napfény és a szín nem kevés, sajátos értelmezése, sőt, fetisizálása ötvöződött már szintézissé egyik-másik művész munkájában. S még ha Csontváry művészte, a maga különös áhítatában, vizionáriusságában más jellegű és hatású szintézishez

vezetett, mint a nagy kortársak egymástól is eltérő természetszemlélete, ez nem magyarázhatja, hogy a festészet fejlődésének éppen ebben a szakaszában Csontvárynál napmítoszról, az athéni képek kapcsán holdmítoszról szólunk. A kor nagy összegezői mind más és más módon értelmezték és alkalmazták a szin, a fény újonnan megismert sajátosságait, egyéni rendszerükben más és más szerepet szántak a természeti tárgyak újonnan megismert tulajdonságainak. Csontváry ugyanott érdeklődött, ugyanonnan merített festői tapasztalatát, mint kortársainak legjobbjai. Nála más lett a képi rend és a szintézis keresésének iránya, mint ahogyan minden nagy kortárs a maga művészeti autonómiáján belül foglalta rendbe az újat.

A Csontváry-monográfiának egy másik, a fentiekkel összefüggő művészeti-méleti problémájára hívja fel a figyelmet a „Tengerparti sétalovaglás” bemutatása. Szerző meggyőzően elemzi a mimézist megszüntetve-megtartó természetfelfogást, amelyben ismét csak a századfordulónak egy sok variációban feltároló művészettörténeti tényével van dolgunk. Németh Lajos szerint a „Tengerparti sétalovaglás” Csontvárynak esztétikailag legszuverénebb képe, ahol „már nem a természetlenség esztétikai megfogalmazása történt, hanem a világnézet-től determinált szimbólumvilág hívta elő a neki megfelelő motívumokat. E képben is a látvány csak szolgálja a kompozícióban revelálódó esztétikai gondolatoknak.” E mondatok s az egész képelemzés, valamint annak konklúziói alapján szeretnénk inkább csak vita formájában feltenni a kérdést, van-e egyáltalán olyan művészet, beleértve a legkövetkezetesebb mimetikus művészetet is, ahol az inspiráló természeti látvány ne szolgálna valamit, a művész világnézetileg determinált gondolatait, s vajon nem mindig a művész világnézete s a kor ismeretanyag formálja-e a természet ilyen vagy olyan társadalmassított képét. És maga az esztétikai szuverenitás (mércéje a leírak szerint az lehet, hogy a szubjektum mennyire emelkedik felül, mennyire távolodik az érzékileg-gondolatilag felfogható, elsajátítható valóságtól) nem fejezi-e ki ebben az értelmezésben az esztétikai és a valóságos szembeállításának a szándékát?

Távrolról sem megnyugtatóan feldolgozott még, az egyetemes szakirodalomban sem, a mimézis alapján álló természetszemlélet és valóságsszemlélet története, és még kevésbé tisztázott ennek e századi folytatása, amikor is a tagadva-továbbfejlesztés vagy a megkerülés, a valóságos és csak látszólagos elvetés számtalan variációjával van dolgunk. Csontváry nemeggyé alkotását is könnyebb lesz egy majdani gazdagabb elméleti kutatás birtokában elemezni. A „Tengerparti sétalovaglás”-ban egyébként a magunk részéről — ám lehet, hogy ebben tevédünk — éppen ebből a szempontból nem látunk lényeges különbséget a megelőző képekkel összevetve. És nemcsak a szerző által is említett athéni képekre gondolunk, amelyekkel ez a festmény talán éppen esztétikailag leginkább rokon, hanem más, részletesebben tárgyas képeivel is szorosan összetartozónak látjuk. Itt valóban kevésbé fontos — a korábbi képekkel szemben — az egyszeri, konkrét természeti látvány élménye, és megnőtt a korábbi tapasztalás során felhalmozódott tájélmény emlékének jelentősége. Ez azonban nem elegendő a módszerbeli változás konklúziójának levonásához, s a festő alkotómunkájának tragikus megszakadása aligha teszi lehetővé, hogy e kép kapcsán Csontváry festői felfogásának változásáról szóljunk.

Kitérünk még egy-két, fő problémáinkat és a könyv lényegét nem érintő részletkérdésre.

A témához távolról sem tartozó probléma, mégis említendőnek tartjuk, hogy a 9. lapon, az előzmények feltárása során a Daumier-ra és Courbet-ra történő utalás (Daumier, aki ítéletet akar mondani koráról, és Courbet, aki meg akarja azt változtatni), amely az egyetemes szakirodalom elterjedt állásfoglalása, újabb kutatásaink tükrében némileg módosul, amennyiben Daumier, mégpedig elsősorban a festő és nem annyira a grafikus, képi realizálásaiban — bizonyíthatóan — messzebbre jutott a világot megváltoztató küzdelemben,

mint az egyébként valóban tudatosabb, kombattánsabb Courbet.

Egy másik megjegyzésünk az ún. posztimpresszionisták rangsorolására vonatkozik, Seurat-nak Van Gogh-gal, Gauguinnal, Cézanne-nal egyenrangú említésére. A törekvések jellegét, az analízis-szintézis egységének kialakítását tekintve az együttes említés feltétlenül indokolt. De úgy véljük, Seurat éppen az egyetemesség vonatkozásában elmarad a másik három mögött: objektivitás-keresése elsőként lép ki a társadalmi valóságból, a természeti objektivitásban keresve igazolást.

Teljesen egyetértünk azzal, ahogyan a szerző a 160. lapon Csontváry művészetét a szürrealizmustól elválasztja. A képzőművészet vonatkozásában azonban a magunk részéről csak fenntartással hivatkozunk az automatikus írásra, mert a képzőművészeti szürrealizmus éppen e ponton sokban eltér attól, ahogyan az 1924-es kiáltvány és némely kortárs irodalmi törekvés az automatikus írást értelmezte.

Visszatérve a periférikusabb észrevételek után a tulajdonképpeni lényegre: a régi Csontváry-mítoszok helyett egy új Csontváry-képet kaptunk, amely nem sokkal történetibb a régebbieknél, és mintha Csontváry nagyságával, s e nagyság révén koron kívüliségével magyarázná a homályt, amely részben még az elméleti és pszichológiai kutatás mai elégtelenségének a számlájára írható. A kifejezés esztétika szívesen él azzal, hogy a szubjektum és a valóság divergenciájából erénnyel, művészi szükségsszerűséget kovácsoljon, és kevésbé indít a kettő történeti viszonyának tisztázására. Jelen munka is magán viseli ennek nyomát. Németh Lajos monográfiája viszont művészeti-méleti problémái ellenére is megbízható — és valószínűleg igen sokáig egyedülálló — alapja minden további Csontváry-kutatásnak. Sőt, problémafelvetéseinek gazdagsága és merészsége miatt a századforduló művészetével foglalkozók nélkülözhetetlen irodalmának tartjuk, hiszen előhívja, azt is mondhatnánk, pellengérré állítja a századforduló magyar és európai művészetének sok lényeges kérdését. S ez különösen fontos akkor, amikor a századforduló, nálunk is, másutt is kezd „divatba jönni”, már eddig is nem kevés izgalmas és nem kevés felületes általánosításra készítve az utókor történészeit és kritikusait. Annak ellenére, hogy a Csontváry-monográfia a kifejezés esztétika ma már nem éppen korszerű rendszerére épül, s ez óhatatlanul kihát az életmű egyik-másik törekvésének értelmezésére, a monográfia érdeme, a hatalmas és megbízható anyaggyűjtése, az irodalom mértékét szabó alkalmazásai, s néhány, a művészettörténetírás legszebbjei közé tartozó képelemzés, hogy felhívja a figyelmet, ha néha a tagadás oldaláról is, a sok összetevőre, amelyek Csontváry művészetét a századforduló oly nehezen összegezhető, bonyolult, ellentmondásos művészettörténetéhez kötik. Csontváry művészete kezd elfoglalni reális helyét a közönség tudatában. Ha voltak is a közel múltban periférius törekvések arra, hogy Csontváry méltó elismerésével zászlót bontsanak 50—70 év annyi fontos művészeti eredménye ellen, ma már Csontváry mint korának egyik legnagyobb művésze foglal helyet a művészetünk történetéről épülő képben. Felesleges talán hangsúlyoznunk, hogy mekkora érdeme van ebben Németh Lajos 1964-ben megjelent Csontváry-monográfiájának.

Szerzőnek a kandidátusi értekezésént elfogadott Hollósy-monográfia megjelenése óta igen sokoldalú, probléma felvetésében is jelentős tudományos munkássága látott napvilágot. S ha művészeti-méleti és kritikai írásainak, ismeretterjesztő munkáinak, tudományos publikációinak éppen csak a mércéjét, igényét jelezzük a Nagy Balogh János-monográfia és az Acta Historiae Artiumban megjelent Derkovits-tanulmány említésével, nyilvánvaló, hogy olyan folyamatos, tudományosan bátor, kiváló képességekről tanúskodó munkásságot méltathatunk, amelynek érdemi folytatása — minden, számunkra komoly elméleti problémája ellenére — a Csontváry-monográfia.

Javasoljuk, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Németh Lajos Csontváry-monográfiáját a „tudományok doktora” fokozat megítélésével méltányolja.

Zádor Anna opponensi véleményében rámutatott arra, hogy a monográfia írás milyen összetett tudományos feladat, és hogy a különféle tudományágak, a speciális részkutatások számának és problémafelvetésének a megsza- porodása miatt már nem lehetséges az a magabiztos, lényegében a pozitivizmus elvén túl nem emelkedő feldolgozásmód, amely a klasszikus monográfia-típus sajátja volt. Csakugyan, a művészettörténettudomány új eredményei fényében világossá válik, hogy olyan bonyolult jelenség, mint korszakos művész életműve, nem érthető meg, és ezért nem is analizálható csupán a művészettörténetírás hagyományos módszereivel, sem a stílustörténeti, sem a Riegl- vagy a Dworzák-féle módszerrel, nem is beszélve a pozitivizmusról vagy a morfológiáról, hanem a társadalomtörténet, a szociológia, a kultúrhistoria módszerétől kezdve a pszichológiai, fenomenológiai, etnográfiai, ágazati esztétikai vizsgálatokon át a struktúranalízisig, a struktúrális genetikáig vagy az ikonológiai szimbólumkutatásig — és sorolhatnók tovább — a rokонтudományok módszereinek komplex alkalmazása szükséges.

Bármily felületesen ismerje is valaki Csontváry életművét és a róla szóló irodalmat, nyilvánvaló előtte, hogy e bonyolult életmű értelmezéséhez csupán a komplex kutatás segítségével juthatunk el. Erre törekedtem disszertáciomban is, és jórészt ebből fakadt, hogy a monográfiáról megjelent kritikák — sőt részben tisztelt opponenseim bírálatai is — több olyan kérdést érintettek, amelyek az első pillanatban nem is látszanak par excellence művészettörténeti problémának, hanem átvezetnek az esztétika, illetve a művészettudomány területére is. Ezért a válaszomban sem maradhatok meg a művészettörténetírás szigorúan vett keretei között, jóllehet hangsúlyozni szeretném, hogy meggyőződésem szerint a művészettörténetírás önálló diszciplína, a rokонтudományok vizsgálati módszereit, megállapításait mindig ennek vetületében kell szemlélteni, tehát ebből a szempontból a rokонтudományok szerepelnek segédtudományként.

Nem lehet más a helyzet az esztétika eredményeinek a felhasználása esetében sem. A művészettörténész nem teljesítheti a feladatát, ha nem vizsgálja a mű esztétikai értékét, ha elemzéséből hiányzik az „értékre vonatkoztatás”, ez pedig magától értetődően mértéket, tehát esztétikai alapvetést tételez. Am a monografikus feldolgozásra mint a tudományos megismerés sajátos típusára is érvényes az a tétel, amelyet Lenin a „Filozófiai füzetek”-ben mindenfajta megismeréssel kapcsolatban állított fel: a megismerés mikéntjét, továbbhaladását „magának a dolog és a tartalom természetének kell meghatározni”. Az esztétikai vizsgálatnak is első követelménye tehát a konkrétság, az adott fenoménből való kiindulás, illetve külső és belső meghatározóinak az analízise.

Aradi Nóra opponensi véleménye szerint a Csontváry-monográfia a kifejezés-esztétika rendszerére épül, és ez megnyilvánul Csontváry alkotó módszerének az elemzésében is. Fülel Lajos akadémikus szerint a monográfiában a pszichologizálásból több van a kelleténél. E bírálatokat nem fogadhatom el, mielőtt azonban Csontváry művészete és a monográfia aspektusából szemügyre vennők a kifejezés-esztétika és a pszichológiai módszer használatának problémakörét, szükséges azt röviden általános módszertani, esztétikai szempontból is analizálni.

A kifejezés-esztétika fogalma a modern esztétika és irodalomtörténetírás több irányának a sommázata. Összetevői közé tartozik a dilthey-féle „élmény-esztétika”, amely a művet az élet önmegnyilvánulásaként tételezi, filozófiai alapja tehát az életfilozófia, és középponti esztétikai kategóriája a legtágabb értelemben vett élmény fogalma. Lényegében ebből a dilthey-i koncepcióból nőtt ki Stefan George körének a metódusa, amely a mű és a személy elválaszthatatlan kapcsolatát kereste, „belülről megírt” életmű elemzéseikben az életrajz sajátos stíluséletrajz módosult, egybeesődvén a művészi szubjektum és az objektívizálódott mű közötti distancia.

A kifejezés-esztétika másik fontos összetevője a Lipps-féle „Einfühlungstheorie” vagy a Victor Basch-féle

„szimbolikus szimpátia” elve. A beleérzés-esztétika szerint az esztétikai aktus az én és a nem-én identifikációja, a művészi szubjektum érzelmeinek a belevetítése az objektív tárgyba, az alanynak a világegyetembe való beleolvadása. Hogy a beleérzés-esztétika nem ért véget Lipps, Volkelt, Groos munkásságával, mutatja, hogy korunk egyik ismert művészettörténész-esztétája, René Huyghe is lényegében a beleérzés-esztétika alapján áll, mikoris a művet a tudatvalóság konkrét kifejezésének minősíti, amelynek megértéséhez az ember és belső életének a kutatása szükséges.

Ugyancsak a kifejezés-esztétika forrásának kell minősíteni az expresszionizmust, illetve annak önigazoló elméleteit. Jóllehet az expresszionizmusnak nincs tételes esztétikája, a szabatos programot inkább fellengző és irodalmias nyilatkozatok helyettesítik, mégis a Sturm elméleti jellegű cikkeiből, Theodor Däubler vagy Hermann Bahr írásaiból könnyen körvonalazható a kifejezés-esztétika elmélete.

Végül pedig a kifejezés-esztétika térhódítása egyik okának minősíthetjük a pszichológia módszerének a beszűremlését az irodalom és művészettörténetírásban, az individuál-pszichológiának, a kifejezés-pszichológiának, az introspektív lélektanok hatását.

Köztudomású, hogy az említett esztétikai iskolákat nemcsak a marxista esztétika szemléli kritikailag, hanem a modern polgári esztétika legújabb irányai is. Sőt az „Einfühlungstheorie”-t már a századelőn bírálta Woringer az „Abstraktion und Einfühlung” című, nagyhatású művében, a neohegelianizmus szemszögéből pedig Bernard Bosanquet. Számosan rámutattak arra is, hogy nem lehet a művet a pszichikai projekcióval azonosítani, hiszen a mű nem pszichikai, hanem esztétikai valóság, jelentése nem merülhet ki a pszichikai információban. Elég csak egy művészettörténész-művészettudományi, Dagobert Freyre hivatkozni, aki szerint „az alkotó aktusban a szubjektív meghatározott belső élmény önállósul, a szubjektumtól elszakad, azzal szembeállítódik”. Egyébként sem azonosítható az alkotó szubjektum a biográfiai személyiséggel. A művet nem lehet tehát egyszerűen a művész élménykomplexuma kifejezéseként szemlélni, lélekállapot ábrázolásának minősíteni, és nem lehet egy művész oeuvre-jét — mint ahogy ezt már H. Oppel bebizonyította — csupán az élet és a mű kölcsönhatásából megérteni. Jogosan írja egyébként a kiváló francia művészetszociológus, Pierre Francastel Lionello Venturival polemizálván, hogy az emberi történelem események és nem intenciók története, a művészetek története pedig művek és nem embereké. A marxista esztétikusok közül úgy hiszem elég csupán Lukács Györgynek e problémával foglalkozó tanulmányaira, illetve a „műalkotás-egyniség” fogalma tisztázására utalni.

Az is közzismert, hogy a különféle strukturalista irányok vagy a new criticism mozgalma ugyancsak szigorúan bírálták mind a beleérzés-, mind az élmény-esztétika tetteit, analízisük fókuszát pusztán a műre, az E. R. Curtius értelmében vett „önálló struktúrára” irányítván, úgy vélvén, hogy ezzel — W. Kaysert idézve — elkerülik azt a veszélyt, hogy „a műalkotást a pszichológiai, történelmi vagy nemzeti relativizmus örvényébe rántsák”. Akár R. S. Crane-re, tehát a new criticism chicagói iskolájára gondolunk, amely a művet „szünola”-ként, azaz „konkrét művészi egészként” fogja fel — akár az Ernst Cassirer szimbólumfilozófiájának elveit felhasználó Charles Morrisra és körére, amely a műben „jelstruktúrát” (structures of signs) vagy „képszimbólumot” (iconic symbol) lát, és úgy véli, hogy a műalkotás „semmi más dolognak, csakis önmagának a jele” — a példák sorát említhetnők, amely azt mutatja, hogy a modern polgári irodalomtörténetírás túlnyomó része, és ha Panofsky ikonológiai értelmezésű „szimbolikus formára” — mikoris a mű négy jelentésrétegét kutatja —, Sedlmayr struktúranalízisére vagy Badt szigorúan fenomenológiai vizsgálataira gondolunk, akkor hozzátehetjük, hogy a művészettörténetírás is elhatárolja magát a kifejezés-esztétika örökségétől, és helyette a struktúranalízis és a fenome-

nológia deskriptív módszerét követi. Hiszen még napjaink esztétikai kézikönyveiben is olvasható, hogy „korunk esztétikája tárgyas és reális esztétika, gyökeres ellentéte a beleérzés-esztétikának. Az esztétika tárgya nem az érzelem, hanem a mű maga — az elemzések szerkezetiek.” E strukturalista és formalista irányok igen szellemesen és meggyőző erővel bírálták az élmény-esztétika, a pszichológizáló metódusok korlátait, a művet azonban metafizikusan izolálták mind az alkotó szubjektumtól, mind a környező valóságtól. A műnek mint izolált struktúrának a fenomenológiai vizsgálata vagy a heideggeri értelmezési fundamental-ontológiai analízis eleve lemond arról a feladatról, amelyről sem az irodalomtörténet, sem a művészettörténetírás nem mondhat le, tudniillik az értékre vonatkoztatás mellett, attól elválaszthatatlanul, a történeti kérdések megválaszolásáról, a mű és életmű genezisének, a szubjektív és objektív meghatározottságának a kutatásáról. A strukturalista irányok kérdésfelvetése egyébként is átvezet az általános esztétika és művészet-filozófia területére. A művészettörténetírás, különösképp egy művész munkássága monografikus feldolgozásakor, már csak a történetiség követelményének a tiszteletben tartása miatt sem izolálhatja az életművet vagy magát a művet a történeti összefüggések láncolatából, ennek pedig egyik fontos szeme a személyiségtörténeti összefüggés. Úgy vélem, a marxista pszichológia megállapításai érvényesek a művészettörténeti monográfia esetében is. Joggal írja Rubinstein, hogy a determinizmus mechanisztikus értelmezésével a dialektikus materialista értelmezést kell szembehelyezni, amely szerint a külső okok belső feltételek közvetítésével hatnak, „a személyiségre gyakorolt minden külső hatásnak pszichológiai eredményét a személyiség fejlődéstörténete, belső törvényszerűségei determinálják”. Ezért „a lélektan központi feladata abban rejlik, hogy felderítse a belső feltételek szerepét a külső feltételekkel való kölcsönhatásukban”. Hasonlóan ír Jean Piaget is, hangsúlyozván, hogy „az organizmus nemcsak a környezettől függ; az organizmus aktívan reagál a környezetre, válaszokat ad, amelyek saját aktivitásától függenek”. Helytelen tehát, ha a kutatók belebonyolódnak az „egyen vagy társadalom” alternatívájába, s elfelejtkeznek a relacionális perspektíváról, amelyet globálisan is (a szociológia szellemében) és ontogenetikusan is (az egyén fejlődésében) vizsgálhatunk. Úgy hiszem, e néhány utalás is mutatja, hogy monográfiámban elodázhatatlan volt a személyiség fejlődéstörténetének, belső meghatározóinak a kutatása, s ez ab ovo nem azonos a kifejezés-esztétika elfogadásával, és nem jelenti szükségképp a pszichológiai elemzés túlburjánzását.

Természetesen a személyi meghatározó analízisében is „magának a dolog és tartalom természetének kell meghatároznia” a kutatás mértékét és minőségét. Pierre Francastel szellemesen írja, hogy megrázva áll egy krétai istennő szobor előtt, anélkül, hogy valamit is tudna azokról az esztétikai és morális értékekről, amelyek az alkotóját inspirálták. Ő is tudja azonban, hogy a régi és a modern művészet esetében nem azonos a helyzet. Hiszen nem is csupán arról a köztudomású tényről van szó, hogy a romantika előtti periódusokban, mikor is a művészet funkciója még kardinálisan eltért az utolsó másfél évszázadban kialakult funkciójától, szükségképp más volt az alkotó szubjektum és a mű közötti viszony, mint a modern művészetben, amelyben a goethei értelemben vett külső determináció lazulásakor, a világnézeti válság tüneteiként a művészet mindinkább a partikuláris szubjektum magánügyévé szűkölt. Elég csupán Hegel zseniális esztétikai meglátására utalni: szemben a klasszikus művészetrel a romantikában „a művész szubjektivitása anyaga és alkotása fölött áll; nem uralkodnak többé rajta a tartalom és forma már magában meghatározott körének adott feltételei, hanem teljesen hatalmától és választásától függ mind a tartalom, mind ennek alakításmódja”. Természetesen ezért a modern művészet esetében nagyobb szerepet játszik a pszichikai meghatározó, mint a régiben, ám a modern művészet vizsgálatakor is mindig a konkrét jelenség határozza meg a személyiségtörténeti kutatás mértékét. Mert nemcsak például Piero della Francesca és Van Gogh életműve aspektusából eltérő az életrajzi időrend és

a pszichikai konstitúció rekonstrukciójának a fontossága, hiszen az első esetben ez inkább csak a művek megszületése külső körülményei tisztázását segíti, míg Van Gogh-nál a biográfia és a pszichikai faktor alapos ismerete már némiképp stilisztikai és esztétikai kérdésekhez is közelebb visz bennünket — hanem eltérés mutatkozik még a kortárs életművek szemügyrevételekor is. Gondoljunk csak az alanyi Van Gogh-gal szemben a posztimpresszionizmus olyan objektív típusú képviselőire, mint volt Cézanne vagy Seurat, akiknél a művekben realizálódó éthosznak és esztétikumnak az életsorhoz való viszonya akcidentális, a pszichikai faktor és a megvalósult esztétikum között nincs oly egzisztenciális kapcsolat, mint Van Gogh-nál, ezért az életsor, a karakter stb. ismerete nem sok segítséget nyújt az életmű lényege megértéséhez. A pszichikai indítékok felderítésével kapcsolatban egyébként is igazat kell adni Lucien Goldmann-nak, aki szellemesen jegyezte meg Racine-nal és Pascal-lal kapcsolatban: „Ami a pszichológiai tanulmányokat illeti, többé-kevésbé segítenek megérteni, hogy a janzenisták száza közül miért épp Racine és Pascal voltak azok, akik a tragikus víziót irodalmi és filozófiai szinten tudták kifejezni, ám nem adnak semmiféle felvilágosítást e kifejezés természetéről, tartalmáról és jelentőségéről, vagy csupán néhány esetleges, negligálható részletre vonatkozt.”

Ami konkrétan Csontváryt illeti, ő kétségkívül közelebb állt a Van Gogh-féle alanyi típusához, jóllehet ez — mint ahogy a monográfiában erre rámutattam — emberi, művészi habitusának és életművének csupán az egyik összetevője volt. Hangsúlyozni kell azonban — és e ponton szeretnék tisztelt opponensem, Aradi Nóra véleményével vitázni —, ha elismerjük és elemezzük is pl. az expresszionizmus sajátosságait, amely épp a művészi önkivetítődést tartja céljának, s mint ilyen, a szubjektum—objektum viszonyban az első dominál, és ha bizonyos művészi jelenségeknél meg is találjuk ennek az elvnek a realizálódását — még nem helyezkedünk a kifejezés-esztétika alapjára, hiszen az adott művészeti jelenség esztétikai elveinek a rekonstrukciója nem jelenti ab ovo annak az elvnek az elfogadását is. A jelen esetben, ha Csontváry elejtett megjegyzéseiből, a Békésy-féle interjúból és a képek elemzése segítségével megpróbáltam rekonstruálni meglehetősen eklektikus és több összetevőjében inkább csak ösztönösen megsejtett esztétikai rendszert vagy helyesebben annak töredékeit, és e rekonstrukció során egyrészt a platoni ideatan vulgáris változatára, másrészt a természettel való egybeolvadás panteista követelményére letem, sőt gyakran a beleérzés-esztétika, élmény-esztétika vagy ha úgy tetszik, a kifejezés-esztétika nomenklatúráival vagy azok Csontváry-féle átírásával találkoztam is — nem tettem mást, mint ami minden historikusnak az elsőrendű feladata, a tények rekonstrukciója és konstataciója. Egyébként, mint monográfiám számos helyén megjegyeztem és igazolni próbáltam, Csontváry esetében ezek a többé-kevésbé tudatos esztétikai reflexiók csupán képei egyik típusára vonatkoztathatók, míg más festményei esetében a beleérzés-esztétika kategóriái még a primér fenomenológiai leírásra sem alkalmasak.

Annak megállapítása, hogy Csontvárynál az eidetikus gondolkodás, a képalkotó fantázia és a konkrét motívum festői analízise sajátosan ötvöződött, hogy gyakran már leírások, fényképek, hallomások alapján a belső képalkotó fantázia tevékenysége a motívum megfigyelése előtt megindult, és hogy néha a festői vízió körvonala-zódását nem segítette, hanem sorvasztotta a konkrét motívum megfigyelése — faktum, és ennek megállapítása nem a visszatükröződési elmélet tagadása vagy meghódolás a kifejezés-esztétika elveinek. Természetes, hogy belső vízióinak, képalkotó tevékenységének is a valóság volt az indítéka, mert mi is lehetett volna más. Hiszen még a „Fohászkodó Üdvözítő” apostol kórusának a revülete mélyén is ott van a frissen megismert keleti nyomorúság döbbenete, és a zarándoklás mítosza mélyén is ott az Antilibanon cédrusligeteinek az élménye, sőt talán a berber törzsek rítusainak az ismerete, mint ahogy a panaszfal élmény mögött is ott a konkrét motívum és a nablusi szektánál tett látogatás emléke. Hasonló a

helyzet a monográfia kapcsán Münchenben megjelentetett Csontváry-brosúrában polemizáló éllel említett hortobágyi kép esetében is. Mikor elhatározta, hogy a Hortobágyról fest képet, még nem járt a helyszínen. Ennek ellenére magától értetődő, hogy volt már valami fogalma a Hortobágyról. Hiszen több ízben járt már az Alföldön, megfordult Szegeden és Izsákon is. Ismerhette a Petőfi és Lotz Károly óta közismert „puszta ikonográfiát”. Bár a Harangi nevű debreceni fényképészhez írt leveléből kiviláglik, hogy annak a Hortobágyról készült felvételeit még nem látta, de hallotta, hogy milyen kitűnők. Egy szóval, mikor formálódni kezdett benne a hortobágyi kép, képalakító fantáziája nem a semmiből teremtett, hanem a már hallomásból, irodalomból, korábbi látvány-élményeiből leszüremlett emlékmotívumokat kezdte vizuálisan értékelni, kompozíciós rendbe szervezni. De ha még látta volna is a Hortobágyról készült felvételeket, egy konkrét motívumnak a fotón való meglátása, sőt a helyszínen való primér szemügyrevétele és a festői koncipiálás, a motívumból elvonatkoztatott művészi organizmus megteremtése között perdöntő a különbség. Csontvárynál a művészi organizmussá szervezés gyakran már a motívum helyszíni szemügyrevétele előtt megindult, sőt néhol épp a konkrét tapasztalat lohasztotta, akadályozta a képalakító fantázia művészi organizmussá szervező munkáját, ilyenkor nem is jöhetett létre a belső és külső vízió remekművet szülő interférálása. A hortobágyi kép elemzésekor talán egyoldalúan hangsúlyoztam Csontváry alkotó módszerének e jellemvonását, és ez néhány kritikust meglepett. Több ízben utaltam azonban arra, hogy Csontvárynál a valóság festői metamorfózisa sokrétűen ment végbe, néhol a hortobágyi képnél megfigyelt módszertől ugyancsak eltérően. A képalakító fantáziának, a szubjektív vízióknak e nagy szerepe azonban több képénél szembeötlő, ha nem is lehet egész alkotómódszerére általánosítani. Ennek konstatálása sem azonos azonban a kifejezés-esztétika nézeteinek elfogadásával. Ezek az alkotó módszertani sajátosságok egyébként sem perdöntőek, oly horderejű esztétikai probléma, mint a művészet és a valóság viszonya, eldöntésében, hiszen az egymással ellentétes példák garadat lehetne felsorakoztatni. Az, hogy Cézanne oly annyira fontosnak tartotta a motívummal való konkrét és szakadatlan kontaktust, hogy a gyorsan pusztuló csendéletet művirággal és műgyümölcseket helyettesítette, vagy hogy Monet a hajnalpírtól esthajnalig végig ülte a maga óráskáit a roueni katedrális előtt, az nem érv Seurat alkotómódszere ellen, aki a konkrét motívum előtt többnyire megelégedett csak a kis croquetone-ok rögzítésével, mint ahogy az sem érv a Lafayette-áruház prospectusából dzsungelt álmódó Rousseau ellen, hogy Gauguin maga is hajóra ült és elutazott a déltengeri szigetvilágra. Ezek a tények fontosak az adott művészi életmű megítélés szempontjából, sőt érdekesek az alkotás-lélektan területén is, eltérésük azonban nem perdöntő a művészet és a valóság közötti bonyolult reláció vizsgálatakor. Mint ahogy Mátrai László akadémikus székfoglaló előadásában rámutatott: a külső és belső vízió, a társadalmilag ko-determinált egyéni élménynek a vizsgálata összetett feladat, és csak történeti szemlélettel ragadható meg.

Csontváry művészetében azonban a szubjektív projekció, a művészetben zajló lelki történéseknek a kivetítése, illetve tárgyiasítása csupán az egyik összetevő volt. Nemcsak kordivatból vallotta magát realistának, és akarta a régi nagyoknál alázatosabban szolgálni az isteni természetet, hanem számára csakugyan perdöntő volt a dolgok objektív léte, ahogy ő mondta, „fajtulajdonsága”. Hiszen néhány képe expresszionista vonásai ellenére ez választja el művészetét a tételes expresszionizmustól. Fő műveiben, még a sok összetevőjében szimbolista értelmezésű „Magányos cédrus”-ban is, a végsőig elment a dolgok objektív meghatározóinak a kutatásában. Művészte ebben az értelemben tárgyi jellegű, a motívum szubsztanciájára vonatkozó. Motívumértelmezése és az ebből fakadó művészi megoldás tehát nem pusztán szubjektív kreáció, hanem egyúttal szubsztanciális értelmű is, az objektívnek a feltárulkozása, a tárgy

lényeges meghatározottságának a kifejezése a szubjektív önkényes kizárásával. Ezért amit a nagy taorminai képpel kapcsolatban írtam, vonatkoztathatjuk a Baalbekra, a jeruzsálemi motívumokra és a cédrusra is: „A taorminai képen a festő alázatosan háttérbe vonult. Persze, ő látja ilyennek a motívumot, őbenne szublimálódott ily fenségessé a táj, természetesen benne van egyénisége minden esetvonalásában, mégis egészen más az attitűdje. (Ti. mint volt a „Castellamare di Stabia” típusú képek esetében.) Itt a szubjektív elem alávétí magát az objektívnek, a művész a születés segítő szerepét vállalja. A művészi fantázia és lélekállapot nem módosítja a motívumot, hanem annak hűségese tükrévé, a motívumból adódó akarat objektívizációjának a médiumává válik. A táj lényege nyilvánul meg tehát, és a művész alkotómunka a tiszta megismerés állapota, a tiszta objektív szemlélet, mikor a művész vágya, érzelme, hangulata háttérbe lép, hogy helyet adjon a magát feltárni akaróknak.” Ezért figyelhetjük meg e fő művekben a goethei értelemben vett stílusnak a kibontakozását, arra az „általános nyelvre” törekvést, „amely maguknak a tárgyakkal pontos és alapos tanulmányozásával végre eléri, hogy a dolgok tulajdonságait, s a módot, ahogyan léteznek, pontosan és egyre pontosabban megismeri...” E stílus pedig nem pusztán a művész lelkivilágának a kivetítése, a kifejezés-esztétika alapjairól nem is juthatunk el a megértéséhez.

Összefoglalva tehát: ha Csontváry művei egyik típusának, alkotómódszere bizonyos jellemvonásainak a vizsgálatakor, esztétikai nézetei rekonstrukciója során néha használtam is a kifejezés-esztétika nomenklatúrájára emlékeztető terminusokat, és az alkotómódszertani elemzés során a talán nem elég szabatos fogalmazás — mint pl. a vízió terminus nem eléggé árnyalt használat, a szubjektív vízió és a látvány közti korreláció elnagyolt elemzése — félreértést is szülhetett, a monográfia esztétikai alapja nem a kifejezés-esztétika. Csak egy mondatot idézek a disszertációból: „Művészte, mint minden nagy művész életműve, belső logikáját követi, öntörvénye van, érteke nem merül ki a művész lelki-világának pszichikai kivetítődésében.” Elemzéseimben nem is fogadtam el a „belülről kifelé festés” szubjektív idealista elvét, sem a fenomenális pszichikai mező kívülről meg nem határozott önmozgásának az elméletét vagy az introspekciós pszichológia szubjektivizmusát.

Mint a monográfiában bizonyítani igyekeztem, Csontváry életművében izgalmasan fonódott össze a festői problémákör önfejlődése és a pszichikai fejlődéstörténetből fakadó szubjektív determináltság. A személyiség-történeti kutatás több képének keletkezési idejét tisztázta, sőt több ízben közelebb vitt a műben rejlő esztétikum megértéséhez is. A személyiség-történeti kutatás és a pszichikai analízis nélkül nem lehetett volna rekonstruálni Csontváry világszemléletét sem, márpedig erre sem pusztán individuális-pszichológiai megfontolásból volt szükség. Közismert ugyanis, hogy a világnézet mily fontos szerepet játszik épp a művész és a valóság közötti relációban. Anélkül, hogy elfogadnók a szellem-történet álláspontját, amely a művészet történetét világnézet-történettel azonosítja, megállapíthatjuk, hogy a „külső determináció” és a „preformáció” egyik legfontosabb tényezője a világszemlélet, amely áttételesen hat mind a mű tartalmára, mind a formamegoldásra. Magától értetődik, míg egyetemes világnézetről, akár vallásos, akár mitológiai világképről van szó, amely a művész számára objektíve adott, a személyiség-történeti kutatásban a világnézet rekonstrukciójának a kérdése máshogy jelentkezik, hiszen a preformáció az egyetemes világnézet szintjén történik meg. Ám a világnézeti válság, a „Minden Egész eltörött, a világ szötte kibomlott” életérzésének évtizedeiben más a helyzet, ekkor a személyiség-történeti analízisnek sajátosabb kérdéseket is meg kell oldania. Csontváry világképe rekonstrukciója révén, úgy vélem, sikerült eljutni művészte meghatározói közül az egyik faktorhoz, sikerült tisztázni, hogy az individuális, ám mégsem pusztán szubjektív világszemlélete segítségével hogyan emelkedett túl a korára jellemző fragmentalitáson és az abból fakadó dekomponált-

ságon, a minden csak hangulat szolipszizmusán vagy a l'art pour l'art elvén. Ugyancsak a világkép rekonstrukciójával sikerült megelni szimbólumrendszere kulcsát is, és azt a mítoszt kereső attitűdöt, amely művészetét a számtalan közismert eltérés ellenére némiképp Adyével rokonította.

A disszertációmban, úgy vélem, elsősorban Csontváry sajátos világképe kialakulásának a szubjektív indítékaira sikerült rávilágítani, ám a kutatás akkori fokán még nem tudtam elég meggyőzően tisztázni a világkép szubjektív meghatározottságon túli, objektív forrásait. Minden bizonnyal ebből fakadt, hogy tisztelt opponenseim és a monográfiáról megjelent néhány írásos kritika úgy véli, hogy az elemzés során Csontváry életművét túlzottan belülről szemléltem, kiszakítottam tehát kora társadal-mából. Meggyőződésem, hogy a világkép rekonstrukciója helyes volt, tehát a külső determináció, a preformáció közvetítő közegének az elemzése megtörtént. Hiány-zott azonban a pszichikai összetevőn túli faktornak, a konkrét magyar társadalmi, kulturális szituációnak, mint determinánsnak a tüzetesebb analízise. A monográ-fia megírása utáni eltelt időben, a részben mások, rész-ben magam által végzett kutatások új eredményei révén — mint ahogy röviden ismertetni szeretném — lényegében pótolható a hiány. E kérdés azonban átvezet válassom másik nagy kérdéskomplexumára, a Csontváry és kora közti viszony vizsgálatára.

Fülep Lajos akadémikus opponensi véleményében ugyancsak dialektikusan körvonalazta, hogy milyen bonyolult dolog az általános kor-fogalom meghatározat-lansága miatt számba venni a művész és kora közti kap-csolatot, milyen összetett feladat elemezni Csontváry művét a korban, a kort Csontváry művében, szemügyre venni a művet meghatározó történeti-társadalmi ténye-zőket. E nehézségek ellenére a kor méretét és a művet meghatározó tényezőket fel kell deríteni a rationes suffi-cientes fokáig. Fülep Lajos úgy véli, hogy disszertációm-ban Csontváry korának átmérőjét túl tágra vettem, ám ez szerintem kevésbé veszedelmes, mint a kordetermináció vulgáris értelmezése. Másik tisztelt opponensem, Aradi Nóra ellenben úgy véli, hogy a monográfia eredménye-ként megszűnt az elmebeteg művész mítosza, ám „meg-maradt és stabilizálódni látszik a kor nélküli Csontváry mítosza. És jöllehet a szerző által érzékeltetett korkép-hez szorosan hozzátartozik a szerző által adott Csont-váry-kép — Csontváry mégis különváltan kerül elénk.”

Eltekintve attól, hogy ha az általam adott korképhez szorosan hozzátartozik az általam adott Csontváry-kép, akkor már nemigen lehet beszélni a kornélküliség mítoszáról, de már az a tény, hogy Csontváry világképét rekonstruálni kellett, hogy megtaláljam azt a közbülső közeget, amely a valóság, a motívum és értelmezése között van, hogy e nagyon sok összetevőjében fiktív, illúziókon alapuló, némi összetevőjében a pszichizistól is színezett, ám Csontvárynak mégis objektíve adottnak vélt világképét szembeállítottam a világnézeti válság-periódus tüneteivel, a pusztá pragmatizmussal, a frag-mentalitással — Csontváry művészetét és eszmevilágát szükségképp már meghatározott kor, jelesül a század-forduló világnézeti válság korának a vetületében tár-gyaltam, és ezzel nagy általánosságban válaszoltam is a „miért épp akkor lehetséges” kérdésére, hiszen a „min-den meghatározás tagadás” dialektikus elve alapján kizártam a többi kort, mikor is ez e fajta egyedi, de még-sem szubjektív világnézet kibontakozása eleve elkép-zelhetetlen, mikor a külső determináció és a preformáció egyetemes érvénye miatt a Csontváry világnézete rekonstruálása során megfigyelt jelenségek egyáltalán fel sem merülhetnek. Mikor azt vizsgáltam, hogy milyen álláspontra helyezkedik Csontváry művészete a kor nagy esztétikai kérdéseiben, a fragmentaritás és totalitás ellentétparjában, milyen helyet foglal el művészete az európai festészet fejlődéstörténetében oly fontos szerepet játszó természet és művészet közötti korreláció, a mimesis jelentéstartalma történelmi realizálódásának a vetületé-ben, művészetét ismét meghatározott kor összefüggésében tárgyaltam, hiszen a fragmentaritás—totalitás probléma-kör ugyancsak a világnézeti válság korának az esztétikai

tükröződése, a természet—művészet közötti korrelációban pedig az impresszionista—naturalista valóságglátás, illet-ve az azon túlhaladni akarás ugyancsak meghatározott történelmi kor terméke. Azon lehet vitatkozni, hogy helyesen választottam-e meg az adott kor esztétikai problémakörét, vajon csakugyan a legfontosabb probléma-köréből szemléltem-e Csontváry művészetét — de hogy a mértékként választott problémák nem időt-lenek, hanem az adott kortól determináltak, ahhoz nem férhet kétség. Hogy Csontváry választát egyéninek mon-dtam és ezzel művészetét singulárisnak, az lehet vitat-ható eredmény, de ismét nem jelenti azt, hogy ezzel Csontváry művészetét időtlennek tételeztem. Ha valaki senkinek sem a paralell jelensége, az nem jelenti azt, hogy nem tartozik sehova sem, ha valami singuláris, az nem szükségképp talajától megfosztott és időtlenné szublimált, ha valaki nem naturalista, impresszionista, pointillista vagy szimbolista, az nem jelenti azt, hogy nem azok kortársa, és hogy azok nélkül elképzelhető. Lehet, hogy módszertani hiba volt túlzottan arra irányítani a kutatás reflektorát, hogy miben különbözik kortársaitól, mi művészetében a „mással nem pótolható”, a csupán reá érvényes, ám épp az egyéni jellegzetességek keresésé-ben ez látszott a célravezető módszernek. Fülep Lajos akadémikus opponensi véleményében meggyőzően mu-tatott rá, hogy a felismert unikum és az analógia keresé-s között milyen bonyolult az összefüggés, és ha konklúzióm-ban talán a singularitás túlzottan hangsúlyozódott is, és az esetleg módszertani egyoldalúságnak, a bonyolult dialektikus összefüggés egyik összetevője túlhangsúlyo-zásának minősíthető, de semmi esetre sem az idealista szemléletű időtlenné absztrahálás következménye. Idé-zem a monográfia bevezetőjében feltett kérdést: „Men-yit és mit vett észre a korában végbement hallatlan átalakulásból, milyen választ adott — akár ösztönösen, akár tudatosan — a kora fakasztotta esztétikai problémák-ra? Fragmentaritás és az ebből fakadó dekomponáltság, a minden csak hangulat szolipszizmus, pusztá forma-játék-e művészete — vagy ő is túl tudott emelkedni ezen, mint ahogy néhány nagy kortársának sikerült?” És a kérdésre adott válasz: „... túl haladt a XIX. szá-zad pusztán leíró festői irányain, és a festészetet néhány nagy posztimpresszionista kortársával együtt vissza-kanyarította szuverénül alkotó útjára” — és ennek megfelelően Van Gogh, Cézanne, Gauguin, Seurat, tehát az évezredek fejlődést lezáró és új ösvényt vágó művészek eredeti társát értékeltém benne. Ha nem szorítottam bele Csontváry művészetét egy meghatározott stílus Prokrusztész-ágyába, hanem a tipologizáláshoz szükséges jegyeket csak összetevőként kezeltem, ezzel legfeljebb a formalista stílustörténet ellen vétettem, a történelmi szemlélet ellen azonban nem.

Csontváry művészetét monográfiámban tehát meg-próbáltam elhelyezni a korabeli európai művészetben, romantikus civilizáció ellenességének, a szűzi, ősi forrá-sok utáni vágyának is utaltam szellemi rokonaira. Kevésbé tudtam azonban kibogozni azokat a szálakat, amelyek életművét a korabeli magyar társadalomhoz fűzték, és ezért nem sikerült kellőképp feltárni világ-kepe szubjektív meghatározottsága mellett az objektív faktorokat. Ez leginkább Csontváry képei szimbólum-világának az elemzésében mutatkozott meg, de homály-ban maradt világszemlélete és zavaros terminológiája néhány összetevőjének a forrása is. Mikor Csontváry szimbólumvilágát elemeztem, nem azért utaltam néhány-szor a jungi kutatásokra vagy az ehhez az iskolához tartozó Lurkerra, mert elfogadnám a kollektív tudat-alatti idealista és metafizikus elvét vagy az archetipus metafizikus értelmezését, és mert úgy vélem, ahogy Aradi Nóra szememre veti: „mintha a szimbólumoknak nem lenne történetük, mintha egy jel jelentéstartalma nem változna, mintha a művészi általánosítás az időtlen-séggel lenne rokon”, hanem mert az analógiák révén is rá akartam mutatni arra, hogy Csontváry szimbólumai milyen mélyen gyökereznek az emberiség ősi élmény-világában. Egyébként, miután Jung neve felmerült már Fülep Lajos opponensi bírálatában is, legyen szabad közbevetőleg idézni a monográfia néhány sorát: „C. G.

Jung szerint a fa, mint szimbólum az emberiség ősi szimbólumköréhez tartozó archetipikus képzet. E képzetek szerinte mintegy szervei a preracionális pszichének, nélkülözik a specifikus tartalmakat, illetve specifikus tartalmat csak akkor nyernek, ha személyes tapasztalások által előtérbe kerülnek. Ezért kortól, individuumtól determinált formában jelennek meg. Jung archetipus-konceptiója kétségteljesen az emberi psziché metafizikus koncepciójából fogant, s mint ilyen, igen sok irracionális, misztikus elemet foglal magában, a materialista pszichológia idealista konstrukcióként bírálja is nézeteit. Mindez természetesen vonatkozik a fának is mint archetipusnak az értelmezésére. Az azonban tény — mint ahogy a tudományos, történelmi alapon álló szimbólumkutatók, az etnográfia, a vallástörténet stb. bebizonyította —, hogy a fa mint szimbolikus elem nem pusztán individuál-pszichológiai faktor, hanem a különféle mitológiákban meglevő, az emberiség egyetemes jelképrendszerének az eleme is.” S jóllehet Schwabétól kezdve Erich Neumannon át Herbert Readig a művészettörténetnek ugyancsak sok képviselőjére hatottak a jungi tanok, e szempontból közelebb érzem módszeremhez Rudolf Wittkowernek a szimbolikumok migrációjáról vallott nézeteit és Henri Frankfort-nak 1958-ban publikált, az archeológia és a vallástörténet szemszögéből írt Jung bírálatát. Tény azonban, hogy bár utaltam arra, hogy ezek az emberiség kollektív tapasztalatából, örökségéből fakadó szimbólumok kortól, társadalomtól, az egyéni pszichétől determináltak, jelentkeznek, kutatásom akkori fókán azonban nem tudtam elég meggyőzően bizonyítani, hogy e sajátossá vált szimbolikának és a mögötte húzódo világképnek mi volt a közvetlen forrása, ezért is érezhették tisztelt opponenseim e problémakört nem eléggé megoldottnak. Néhány összetevőt megtaláltam ugyan a darwinizmusban, a bibliai hasonlatokban, a Smiles-féle vulgármaterialista brosrúrában vagy a Comte-féle pozitívum-vallásban, magam is éreztem azonban, hogy ez még nem elegendő. Ezért pl. tanácstalanul álltam a Csontváry nézetei és a reneszánszkor panteizmus elvei közötti hasonlóság előtt, nem találtam meg az összekötő láncszemeket. Sajnos Csontváry barátja, az amatőr indológus Zajthy Ferenc emléksalódása miatt rossz nyomon indultam. Őszerinte ugyanis Csontváry világképe kialakulására a teozófia és különösen a Magyarországon is megfordult Annie Besant tanai hatottak. A kutatás azonban e hipotézist nem igazolta. Annie Besant könyvei, előadásai későbbiek, mint Csontváry szimbolikájának, frazeológiájának kialakulása. Ezen az úton zsákutcába jutottam, ezért a monográfia 167. jegyzetében meg is állapítottam: „A bibliai mustármag hasonlat mellett a cédrus is mint mitikus, isten által ültetett fa szerepel a bibliában. Ezek tehát feltétlenül közrejátszottak Csontváry szimbólumrendszere kiépülésében. Hogy a folklórban, a mitológiákban ismert szimbólumok miként kerültek be szimbólumrendszerébe, az már rekonstruálhatatlan.”

Monográfiám megjelenése után, abból kiindulva és részben azzal polemizálva jelent meg a Kritikában Klaniczay Tibornak a Csontváry kérdésről írt tanulmánya, amelyben rámutatott, hogy sok rokonvonás mutatkozik Csontváry és a századvégi szimbolista költő, Komjáthy Jenő szimbólumvilága, gondolatköre, sőt világképe között. Ezen az úton továbbhaladva úgy hiszem sikerül majd eljutni ahhoz az összekötő láncszemhez, amely eddig hiányzott, e révén közelebb is juthatunk Csontváry világképe közvetlen forrásaihoz, és ahhoz a társadalmi és kulturális miliőhöz, amelyből világszemlélete kinőtt, és amely bizonyos mértékig determinatív szerepet is játszott művészetében. A nyolcvanas évek Magyarországot, amelyből Csontváry és Komjáthy művésze kibontakozott, afféle történelmi vákuumnak szokták nevezni. E talajból bonyolult szellemi képződmények fakadtak. A lassan meginduló polgárosulás hatására mindinkább érződött a pozitívizmus és a darwinizmus térhódítása. Az elmaradott társadalmi helyzet miatt azonban a polgári fejlődésnek e jellegzetes tudományos vetületei nálunk szükségképp zavaros képletté torzulnak. Justh Zsigmond naplója egyik hősének, Batthyány

Gézának a nézetei jól példázzák, hogy a darwinizmus, a minőségi kiválasztódás, a társadalmi és természeti organizmus egységének az elvéből hogyan alakult már-már a miszticizmusba hajló elvi konglomerátum, és hogy milyen légüres térben mozgó az az arisztokrácia, dzsentri és polgári értelmiség között hányódo réteg, amelyet éppen ezek az elvek jellemeztek. Monográfiámban több ízben említettem, hogy Csontváry ismerte Darwin írásait, és sokat idézett egyetemi professzora, Margo Tivadar is az első magyar darwinisták közé tartozott. A darwinizmus egyszerre vulgarizált és misztifikált változata azonban csupán az egyik összetevője volt Csontváry világképének. Néhány gondolata, megfogalmazása rokon Ernst Haeckelnek a „Die Welträtsel”-ben lefektetett panteista szemléleti biológiai filozófiájával vagy a magyarok közül Palágyi Menyhért biológiai idealizmusával is. Ez utóbbi annál is érdekesebb, mert Komjáthy Jenő épp Palágyi Menyhértten keresztül ismerkedett meg Spinozával, akiben ekkor misztikus panteistát tiszteltek. Komjáthy elveivel pedig olyan közeli rokonságban vannak Csontváry nézetei, hogy hipotetikus felmerül közvetlen kapcsolatuk is, vagy legalábbis a közös szellemi táptalaj. Mindenesetre az is elgondolkodtató adat, hogy a spirítizista Madách Aladár alsósztrégovai birtokán azokban az években alakult ki Palágyi, Komjáthy részvételével baráti, szellemi kör, mikor Csontváry a néhány kilométerre levő Gácson volt patikus, ahol pedig Forgáchné Révai Sarolta szalonjában bontakozott ki Justh Zsigmonddal rokon szellemű szellemi kör. Arra is van újabb adat, hogy Csontváry egyik jegyzetében szerepel Komjáthy neve, illetve néhány versének címe. Lehet tehát, hogy e versek is hatottak Csontváry gondolatkörére. Megegyezik Komjáthy és Csontváry napkultusza, a misztikába hajló önisztelés élménye és sorolhatnók tovább. Az érzésvilág rokonságában minden bizonnyal közre játszott rokon társadalmi helyzetük is. Mindketten zseni-öntudattal a legnagyobbra törtek, megalomániásan bíztak magukban, ugyanakkor egyre jobban elszigetelődtek a társadalomtól, Komjáthy zsenici magányában, istenhátamögötti helyen az öngerjesztésnek már-már misztikába torkolló mákonyába tudta csak elvieslni az életet, és a meg nem értett Csontváry is szükségképp a profétikus elhivatottság öntömjenezésébe menekült autisztikus magányából. Sőt furcsa megegyezésként élete vége felé Komjáthy is — aki egyébként alkatilag is hasonlított Csontváryra — különös idegbajban szenvedett, amely talán halálát is okozta.

Legújabb kutatásaim azonban arra utalnak, hogy a közös szellemi gyökér valószínűleg Schmitt Jenő Henriknek a század végén eléggé elterjedt gnosztikus tanaiban rejlik, amelyek 1892 tájt bizonyítottan hatottak Komjáthyra, sőt Komjáthy levelezett is Schmitt-tel. Schmitt gnóziisa szellemében tekintette Komjáthy is élő szervezetnek a világot, vallotta, hogy az ember és a világ, ember és ember, ember és isten között nincs áthághatatlan válaszfal, az emberi és a kozmikus organizmus minden részletében azonos, Schmitthez hasonlóan Komjáthy is szám és betű spekulációt használt rendszere igazolására. E gondolatok ugyancsak feltűntek Csontvárynál is. Arra ugyan még nincs konkrét adatunk, hogy hogyan jutottak el Csontváryhoz Schmitt nézetei, de több gondolata nem is annyira Komjáthyéval, mint magával Schmittével rokon, gyakran fogalmazásbeli azonosságra is bukkanunk. Egyforma szenvedéllyel bírálták a nyugati dekadenciát, a civilizációt, mindketten keletről várták a megújulást, és úgy vélték, hogy Attila népére, a hunokkal rokon magyarokra vár a szellemi megújítás profétikus munkája. Mindketten a modern európai civilizáció hanyatlásának okát a rómaiak dekadenciájából eredeztetették, egyformán bírálták koruk sivár materializmusát és a hivatalos vallást. Csontváryval rokonmód Schmitt szerint is az energia az életlényeg, egyazon energia jelenik meg a különféle kvalitású rezgésformákban, és felállította a létformák egymásbarezgésének a törvényét. Schmitt néhány jellemző sorát akár Csontváry naplójegyzetként is idézhetnénk: „A teremtés és megváltás és istenség ki- és belélegzése. Örítimusa a lének: a teremtő férfi és a megváltó női ősalak örök egymást

keresése, leborulása és felemelkedése örök ölelkezésben, melynek mélyén a történelem dicsősége megfogant, és amelyből új, meg új kultúrák születnek és lobognak fel az örök ifjúság játékos erejével, az örök tavasz rózsaszínében.” (Zárójelben jegyzem meg, hogy az idézet ismerete nélkül a strukturális elemzés segítségével hasonló értelmezéshez jutottam Csontváry „Zarándoklás a cédrusokhoz Libanonban” című képe jelentéstartalma analizálásában.) Hallatlanul izgalmas a Schmitt-körhöz tartozó Inotai Lászlónak 1901 januárjában Komjáthy Jenőről tartott felolvasásának néhány passzusa, amely megdöbbentően hasonlít Csontváry gondolatkörére, és főképpen a „Magányos cédrus”-ban manifestálódó megalomániás öntudatra. Idézem: „Kicsoda ő? az az óriás fa, mely gyökerét a kultúra mély talajába bocsátva délcegen szökell a magasba, koronája a levegő égbén ring, árnyat az egész világra vet, enyhében elfér a roppant mindenség s illatában fürdik a csillagos ég.” Bár arra nincs konkrét adat, hogy az előadás időpontjában Csontváry Pesten járt, nem lehetetlen. Inotai előadását egyébként 1909-ben publikálta, tehát két évvel a cédrus festése után. Ha a konkrét hatás tehát nem is bizonyítható, a rokonság tagadhatatlan. A kutatás jelenlegi fokán azonban annál tovább nem mehetünk, hogy megállapítsuk a megegyezéseket, és az Annie Besant-féle teozófia helyett a Schmitt-kör felé orientálódunk, és megkockáztatjuk a hipotetikus kapcsolatot. A továbbiakban a nyolcvanas–kilencvenes évek nógrádi és felvidéki értelmiségének, szellemi köreinek az elmélyültebb kutatása kívánatos. A Madách Aladár körül kialakult centrumra, Forgáchné szalonjára, Justh Zsigmond baráti körére már utaltam, de jellemzőmód a felvidéki milióból nőtt ki Mednyánszky buddhizmussal elegyedő panteizmusa, ott ismerkedett meg Mikszáth a spiritizmussal, Rimaszombaton élt az egyik legbuzgóbb Schmitt-tanítvány, a helyi kulturális életben fontos szerepet játszó Tóth Béla építész. A miszticizmusba hajló, az okkult dolgok iránt is vonzódo, ugyanakkor, az európai tudományos eredményeket is némiképp asszimiláló értelmiség társadalmi helyzetének, a magyar szellemi életben játszott szerepének vizsgálata azonban már túl is megy a bármily komplex módon értelmezett monográfia feladatkorán, hiszen ehhez a történet-tudomány, a kultúrhistoria és az irodalomtörténet konkrét együttműködése szükséges. Mindenestre az újabb kutatás révén Csontváryt kevésbé látjuk izolálódni a korabeli magyar társadalomtól, és némiképp sejtődik már az a talaj, amelyből világképe, szimbolikája közvetlenül meríthetett.

Persze, ha sikerül is precízebben körvonalazni azt a szellemi szférát, amelyből Csontváry gondolatköre táplálkozott, ha világképe elemeit meg is találjuk néhány kortársánál és a világkép kialakulásának indokait vissza is tudjuk vezetni a korabeli magyar valóságra, sőt talán azon belül egy gazdaságilag és tájilag is meghatározott réteg élményvilágára, még nem oldottuk meg azt a kérdés-komplexumot, amelyet Csontváry és kora problémaköre magába foglal. Egyrészt, amint hogy korábban Lucien Goldmantól idéztük, itt is felmerül a kérdés, miért tudta épp Csontváry e szellemi kör, társadalmi réteg élményvilágát egyetemes érvényű szintre emelni? Schmitt Jenő Henrik és körének gnosztikus tanai a századvég válságtermékeinek a kelléktárába tartoznak. Miért tudtak ugyanezek az elvek Csontvárynál injekciót hatni, segíteni a kor törpeségén való felemelkedésében, miért tudtak az önmagában retrográd és zavaros filozófiai gondolatok az esztétikai szférában pozitív eredmény indítói lenni? Vajon arról van szó, amit Mátrai László akadémikus helyesen állapított meg idézett székfoglalójában Rembrandt és a korabeli holland irodalom viszonylatában: „A külső és belső vízióknak, a társadalmilag ko-determinált egyéni élménynek ez az egysége nem volt viszont lehetséges — úgy látszik — az irodalomban, ahol a művészi anyag sokkalta fogalmibb, absztraktabb természet miatt még hiányoztak a társadalmi tudatformának azok a filozófiai, vallási, erkölcsi vagy politikai eszmái, melyek hozzá segíthették volna az írók egy hasonló szilárd belső vízió kialakításához.”

Vitathatatlan, hogy minden mű, és így életmű is,

társadalmilag feltételezett. A társadalmi determinációt azonban nem lehet mechanikusan értelmezni és azonosítani a szociális feltételezettséggel. A naturalista-akadémikus stílusban festő Stetka Gyula két évvel volt fiatalabb Csontvárynál és hat évvel élte túl. Dátum szerint tehát koruk megegyező. Stetka is észak-magyarországi, a Liptó megyei Királylehotán született. Apja hivatalnok, lényegében tehát azonos társadalmi rétegből jött, mint a patikus-gyerekek Csontváry. 1881. október 18-án íratkozott be a müncheni akadémia, egy évvel és négy nappal Csontváry elhivatás-élménye után. Tehát még a festői pályakezdet is azonos — ebből a szempontból nem mérvadó, hogy Csontváry ekkor még családi, illetve anyagi okok miatt nem tudta megkezdeni festői tanulmányait. Ismerték is egymást, hiszen Csontváry később Stetka javaslatára utazott Münchenbe. Ugyanaz a kor, ugyanaz a társadalmi miliő, formálisan ugyanaz a társadalmi determináció — mégis ismeretes, hogy az eredmény homlokegyenest ellenkező. Nem csupán arról van szó, hogy az egyik tehetséges volt, művészetük világa és szelleme más, mintha nem egyazon bolygón születtek volna. E jelenség természetesen egyrészt visszavezet bennünk a pszichikai faktor fontosságának a hangsúlyozásához, ahhoz a tényhez, amit Sorohova és Kagenov szovjet pszichológusok így fogalmaztak meg: „az élet-feltételeknek a szervezeti behatási effektusa nemcsak magának a hatásnak a jellegétől függ, hanem az organizmusnak és az organizmus belső feltételeinek természetétől is...” Am pusztán arról lenne szó, mint ahogy a nemrég elhunyt marxista történész, Molnár Erik vélte: „az egyének akaratát és cselekedeteit meghatározó indítók mindíg véletlenek, sohasem következnek szükségszerűen a társadalom törvényszerű struktúrájából, az egyének magatartása nemcsak a társadalmi viszonyoktól függ, hanem biopszichikai szervezetüktől is.”

De vajon meglegeghetünk-e a pusztán személyiség-pszichológiai magyarázattal? Vajon elég magyarázat-e pl. a Komjáthy és Csontváry művészete közötti eltérés okának a keresésekor, hogy az utóbbi azért tudta magasabb esztétikai szinten megfogalmazni a sok összetevőjében rokon életérzésüket, mert hasonlíthatatlanul nagyobb talánerő volt, és épp az érzéki konkrétság megőrzése volt a legerősebb oldala, amely a metafizikus-absztrakt Komjáthy-nak a gyengéje volt? Vajon a tehetség mérve és foka ez esetben pusztán a nagyobb formalkötő készségben, az érzékibb látásban rejlett, vagy pedig abban, hogy a közös társadalmi szituáció, a sok összetevőjében rokon világkép ellenére is a két művésznél — illetve annak a jelentés-struktúrájának, amely művészetükben involválódott — más volt a dimenziója, és paradoxul fogalmazva a kérdés: ha ugyanaból a környezetből nőttek is ki, ha formálisan meg is egyeztek nézeteik, mégis eltérő volt az a valóság-szféra, amelyből művészetük táplálkozott? Tehát Csontváry valósága — vagy mondhatjuk úgy, kora — a formális analógiák ellenére sem volt azonos Komjáthy vagy a Schmitt-kör tagjainak a valóság-szférájával? Vajon csakugyan meghatározottuk Csontváry korát azzal, hogy világképe több összetevőjének a forrását megtaláltuk a korabeli magyar társadalom bizonyos rétegének az érzésvilágában? Megérthetjük-e Csontváry életművét, ha determináló faktortként csupán a kortárs magyar valóságot vagy akár a századforduló európai valóságát tételezzük? Utaljunk ismét a Stetka-párhuzamra. Ugyanaz volt-e a kora a Benczúr mesteriskola eménységének, majd asszisztensének, a vármegyék közkedvelt egyházi és portréfestőjének, mint a cédrusokkal társalkodó, magához méltónak csupán Raffaellót és a busman sziklarajzolót minősítő Csontvárynak? Vagy pedig csupán a naptári koruk volt közös, az a kor, mely művészetükkel relációba hozható, nem azonos, hanem csak részben fedi egymást, szinte közös középpontú, de nagyobb és kisebb átmérőjű körök? Ha szokatlan is a gondolat, tudomásul kell venni, hogy nemcsak a modern fizikában létezik az egyidejűség relativitása, és nemcsak a természettudományban érvényes tétel, hogy minden koordináta-rendszernek megvan a saját külön ideje, és az egységes világidő helyett rendszer-időről beszélhetünk. Minden valóban jelentős

művészi életmű vagy mű önálló koordináta-rendszer, és Cézanne vagy Bouguereau, Csontváry vagy Stetka művészetének koordináta-rendszere nem volt azonos, mégha a naptári idejük lényegében meg is egyezett. Ezért nem is vehetjük determinánsnak csupán a születésük és haláluk között eltelt kort, minél szélesebb dimenziójú egy életmű, annál bonyolultabb összefüggéseket, mélyebb történeti rétegeket és viszonylatokat kell szem előtt tartani.

Azt sem szabad elfelejteni, hogy a művészet — a szubsztanciális azonosság mellett — a különféle korokban, sőt egyéneknek eltérő funkcióit tölthet be. Bizonyos funkciói — mint volt a mágikus, a mítoszteremtő, a religiózus — meghatározott történelmi szituációkban domináltak, később ugyan háttérbe szorultak, de nem szűntek meg. E funkciók az adott kortól determinált formában a későbbiek során ismét felszínre kerülhettek. Némiképp hasonló ez a biológiából ismert homologia jelenségéhez. Ilyen esetben szükségszerűen fellépnek a művészi megformálás szintjén is megfigyelhető olyan jelenségek, amelyek nemcsak saját koruk művészetével vetethők össze, hanem az adott művészeti megnyilvánulással funkcionálisan rokon, esetleg régebbi korokban domináló művészeti fenoménekkel is. Úgy hiszem, elég e tekintetben az elmúlt évtizedekben a tudományos kutatás fókuszába került naiv művészetre, a gyermekrajzokra és az elmebetegek művészkedésére utalni. A leggyorsabb vizsgálat is észreveszi már, hogy a formális analógián túl milyen sok azonosság figyelhető meg e művészi megnyilvánulások és az őskori vagy busman sziklarajzok, a távol-keleti és a korarománkori művészet között, pedig az esetek túlnyomó részében bizonyított, hogy közvetlen hatásról szó sem lehet. E jelenség magyarázataként a kutatók gyakran a jungi archetípus elméletéhez folyamodnak, mint tette a téma legismertebb kutatója, Oto Bihalji-Merin az úgynevezett bogumilkövek és a dalmát parasztszobrász, Bogasov Zitković esetében, és úgy vélik, hogy a gyermek, naiv vagy elmebeteg művészek egyik karakterisztikus jellemvonása az időn, a koron és meghatározott társadalmi szituáción kívül levés. Természetesen e nézettel szemben hangsúlyozni kell, hogy pl. a XX. századi naivok művészete megszületésének ugyan csak sok történelmi előfeltétele van, kezdve a céh-rendszer megszűntétől a paraszti népművészet válságán át a modern korra jellemző művészet és valóság közötti szakadékgig. A gyakran döbbenetes és feltétlenül öntudatlan megegyezések tényét azonban el kell fogadni, és az esetek túlnyomó részében nem lehet pusztán a primitivitás, az ügyetlenség rovására írni. E rokonság azért is meglepő, mert az említett művészi megnyilvánulások közé korántsem lehet egyenlőségjelet tenni. Hiszen a gyermekrajz az emberi fejlődés etapját tükrözi, biológiai átmeneti fokot; a népművészetben — ellentétben a naivokkal — hiányzik a személyes manifesztáció, az ideális modell klisészerűen, a tradíció által megszentszentelt konvenciók révén irányítja a megformálást, az őskori, illetve a természeti népek művészete pedig az emberi társadalom és fajfejlődés meghatározott fázisának a függvénye. Úgy látszik azonban, hogy az emberi tudatnak — akár a faj, az egyén biológiai vagy társadalmi fejlődése, akár a pszichózis által determinált — fejlettségi szintje szükségképp rokon vizuális nyelven manifesztálódik. A megegyezések okát azonban nemcsak a tudatszint rokonságában kereshetjük, hanem a művészet funkciójában rejlő hasonlóságban is. A külvilág és az én közötti distancia hiánya, a rajzolt kép és az objektum azonosságának mágikus vagy mitikus színezetű érzése, a tárgyát-teremtés aktusa, az esztétikai formálás közvetettsége nélküli direkt ábrázolás igénye, a szimbólumok iránti vonzódás stb. a művészet történelmileg, társadalmilag és pszichikailag meghatározott funkciójával függnek össze. E művészi tevékenység esetében tehát az egyén és a dolgok közötti kapcsolatban van valami olyan vonás, amellyel a rokonság nem a kortárs művészetben, hanem esetleg ősből soron találunk. Ezért e művészi megnyilvánulásokat nem lehet csupán a saját koruk művészi jelenségeihez mérni, hanem össze kell vetni azokkal a művészettörténeti fenoménekkel is, amelyekkel

a funkcionális rokonság fennáll. Jóllehet, mint ahogy a monográfiában bizonyítani próbáltam, Csontváryt nem lehet a modern naivok közé sorolni, mégis művészetében több olyan vonást találunk, amely azokéhoz hasonló eredendő valóság értelmezésből fakad, és művészetének funkciója nem is mérhető pusztán kortársaiéhoz, nemcsak a művészettörténetileg senki Stetkáéhoz, hanem az igazán jelentékeny barát Szinyeiéhez vagy akár a Csontváry által is tisztelt Ferenczy Károlyéhoz sem. Ezért volt szükségszerű, hogy a tízes években felfedezte és magához méltó zseninek minősítette az ismeretlen busman sziklarajzoló, és ezt nem sznobizmusból vagy kordivatból tette — hiszen akkortájt a primitív művészetért való rajongás még amúgy sem volt divat —, hanem mert rokonának érezte annak művészeti értelmezését és az abból fakadó formai következményeket. Számára ezért a primitív művészet éppoly élő egzisztencia volt, mint a legyőzésre ítéltetett Raffaello, a könnyűnek találtatott Rubens, a túl mérnökiesnek titulált Leonardo vagy Rippl, akinek kiállítását egyébként még külföldön is figyelemmel kísérte. Csak ezt szem előtt tartva érthetjük meg többek között a szimbólumalkotás sajátosságait és a mítoszkeresés problémáját is művészetében. Nemcsak abban tér el tehát művészete a szó szoros értelmében vett kortársai művészetének nagy részétől, hogy az ő művészete korának nagyobb volt az átmérője, hanem — nem kis mértékben pszichikai determinánsok következtében — eltért művészetének a funkciója is.

Nem értek egyet az egzisztencializmus közismert nézetével, amely a kierkegaardi gondolatra támaszkodva azt vallja, hogy az egzisztencializmusban nincs haladás, ezért a műalkotás időn kívüli, és ebben az értelemben minden valódi forma ismétlés — ahogy Otto Friedrich Bollnow definiálta — korábban létezett egzisztencialehetőségeknek az egyedi lelkében való újra valóságossá válása. A művészet nem időn kívüli vagy idő fölötti, ám nem lehet a hétköznapi gondolkodás tapasztalati idejével mérni, hiszen nem ismer elmúlást, nem érvényes rá a múlt—jelen—jövő egymásutánja. Folyamatát nem is lehet semlegesen egyirányú haladásnak felfogni, hanem dialektikusan kell szemlélni, hiszen rá is érvényes, amit Lenin a dialektika 13. és 14. jellemvonásának jelöl, ti., hogy „az alacsonyabb fok bizonyos vonásának, tulajdonságának stb. ismétlődése magasabb fokon és látszólag visszatérés a régihez (a tagadás tagadása)”. A kutatásnak pedig minden konkrét művészi fenomén esetében meg kell találnia a tézis-antitézis, a történés és a létezés dialektikus ellentmondásának a feloldását. Ugyanis ahogy Minkowszki négydimenziós világának elvei szerint a fizikai történések világa nem a háromdimenziós térben való történés, hanem úgyszólván *létezés* a négydimenziós „világban”, úgy a művészetben a történelmi folyamat nem zárja ki a megvalósult értékek szüntelen egymásmellettiségét és egyidejűségét. „Egy külön világegységet — írja a művészetről Etienne Souriau —, amely egységesen érkezett el a léthez, a jelenléthez.” A mű a fejlődés láncszeme, létrejötté elképzelhetetlen a kor determinatív szerepe nélkül, ugyanakkor nem kötődik csupán korához, hanem jelentéstartalma újabb és újabb módon manifesztálódhatik. Hogy a művészet szimultán egzisztenciája csupán potenciálisan létezik, ez nem változtat a tényen. Csak a konkrét társadalmi és személyiségdinamikai meghatározó szabja meg hogy a művész a potenciális létből mit realizál, mi válik számára valóban kortárs egzisztenciává, s mint ilyen, élő hatóerővé. Joggal teszi fel a kérdést Karel Kosík „A konkrét dialektikája” c. könyvében: „Az a kérdés, amely a relatív és az abszolút viszonyát firtatja a történelemben, dialektikusan megfogalmazva így hangzik: hogyan válnak az emberiség fejlődésének történelmi fokozatai az emberiség struktúrájának — azaz az emberi lényeknek — történelem feletti elemeivé? Tehát hogyan függ össze a genezis és a fejlődés a struktúrával és a természettel?” És válasza: Az emberi tudat különböző képződményei, amelyekben az osztályok, az egyének, a korok és az emberiség végigharcolták és tudatosították a maguk gyakorlati-történelmi problémáit, az emberi tudat részeivé válnak — amennyiben kialakultak és megfogalmazódtak —,

ennél fogva kész formákká lesznek, amelyekben minden individuum átélheti, tudatosíthatja és realizálhatja az egész emberiség problémáit. Az emberiség fejlődésének történelmi szakaszai nem üres formák, melyből ellillant az élet, mert az emberiség magasabb fejlődési formákhoz érkezett, hanem az emberiség alkotó aktivitása (a gyakorlat) révén állandóan befolyásolja a jelent, a jelenbe integrálódna. Az integrációs folyamata egyúttal a múlt kritikája és értékelése is. A jelenben koncentrált (azaz a dialektikus értelemben megszüntetett) múlt alkotja az emberi lényet, a „szubsztanciát”, amely magában foglalja mind a tárgyiasságot, mind a szubjektivitást, mind az anyagi viszonyokat és a tárgyasult erőket, mind azt a képességet, hogy a világot az ember a maga szubjektivitásának különböző módzatain keresztül „lássa” és értelmezze, azaz tudományosan, művésziileg, filozófiailag, költőileg stb. Az a társadalom, amelyben Herakleitosz zseniális gondolatai születtek, az a kor, amelyben Shakespeare művészete létrejött, az az osztály, amelynek szellemében Hegel filozófiája kialakult, visszavonhatatlanul a múlté, de „Herakleitosz világa”, „Shakespeare világa”, „Hegel világa” a jelenben is élő momentumként létezik, mert társosan gazdagította az emberi szubjektumot. A múlthoz fűződő viszonyában az emberi történelem szakadatlan totalizáció, amelyben az emberi gyakorlat magába olvasztja a múlt momentumait, és csak ennek az integrációnak révén kelti azokat életre. Ebben az értelemben az emberi valóság nemcsak az újnak a termelése, hanem a múlt (kritikai és dialektikus) újratemetése is. Hiszen nem csupán a gondolkodás történetére vonatkozik, amit Hegel a következőképp fogalmazott meg: „A gondolkodás e tettei látszólag, mint történetiek, a múlthoz tartoznak és túl esnek a mi valóságunkon. Valójában azonban ami vagyunk, egyúttal történetileg vagyunk az; vagy pontosabban, ahogyan annak, ami ebben a régióban, a gondolkodás történetében van, az elmúlt csak az egyik oldala, úgy abban, ami vagyunk, a közös maradandó elválaszthatatlan kapcsolatos azzal, hogy történetileg vagyunk.” Hogy mi él ebből a múltból élő valóságként, mi él a „megszüntetve megtartott” értelmében, és kinél mindez mily hőfokon él, az ugyancsak bonyolult és konkrét analízist kíván. Nem arról van szó, hogy elfogadom akár a freudi fixáció elvét, akár az emberrel veleszületett törzsi és még korábbi élményeiből származó faji emlékekre vonatkozó elméletet, de igazat kell adni Pierre Francastelnek, aki szerint minden társadalom különféle szellemi korhoz tartozó egyedeket foglal magába, és bizonyos gondolkodási formák élnek még ma is, amelyek az antikvitásban gyökereznek, és élnek még bennünk bizonyos mértékig a primitív, a középkori és a reneszánsz ember jegyei is. A történelem nem ismeri a mozdulatlan jelent, hanem csak az időtartamot. A művészetszociológia — vallja Francastel —, és tegyük hozzá a művészettörténet, nem szorítkozhatik csupán a művészeti jelenség és az adott kor összevetésére, hanem vizsgálata során tételeznie kell mindazt, ami az emberiség kialakulása óta történt. És ugyancsak igazat kell adni a kiváló szovjet pszichológusnak, Basszinnak, aki szerint minden tudati aktus „az emberi társadalom egész előtörténetén alapszik, és elképzelhetetlen enélkül az előtörténet nélkül”. József Attila sem pusztán fitogtatásból vagy a freudizmusnak tett gesztusból írta „A Dunánál” c. versében: „Én úgy vagyok, hogy százezer éve nézem, amit meglátok hirtelen. Egy pillanat s kész az idő egésze, mit százezer ős szemlélet velem.” Lehet, hogy monográfiámban e „megszüntetve megtartott” múltat túl távan értelmeztem, s mint említettem a kutatás akkori fókán még nem tudtam elég mélyen feltárni Csontváry és a korabeli magyar társadalom közötti relációt, de azzal, hogy a naptári kornál szélesebb hatósugarúnak tételeztem Csontváry korát, még nem szakítottam ki saját korából, csak arra próbáltam rámutatni, hogy a Csontváry és kora kérdéskomplexumában a saját fizikai kor csak az egyik összetevő. Ezzel nem misztifikáltam időn túlivá és kor nélkülivé Csontváry életművét, hanem csak nagyobb történelmi távlatba igyekeztem helyezni. Mint ahogy a monográfia bevezető soraiban utaltam rá,

Rembrandt kora sem csupán a korabeli Hollandia, hanem művészete élő egzisztenciának tételezte azt az emberi, morális problémakört is, amelyet először az ótestamentum fogalmazott meg, ezért számára a spinozai szubsztancionalizmus vagy a „doopgesinden” szekta gondolköre mellett élő valóság volt — épp a hegeli aufheben szellemében — az évezredekkel korábbi eszmekör is.

Összefoglalva megállapíthatjuk tehát, hogy a művész és kora reláció semmi esetre sem szűkíthető le egy művésznél a születésétől haláláig terjedő időszakaszra, hanem a kort az adott fenomén dimenziójának megfelelően kell tételeznünk. Másrészt a társadalmi determinációt sem értelmezhetjük vulgárisan, mechanikus ok-okozat viszonyként. Azt is szem előtt kell tartanunk, amit Engels Mehringhez 1893. július 14-i keleti levelében a történettudásra vonatkoztatottan írt, de ami érvényes a művészre is: „a történelmi ideológus minden tudományos téren olyan anyagot talál, amely az előbbi nemzedékek gondolkodásából önállóan keletkezett és ezeknek az egymást követő nemzedékeknek az agyában a fejlődésnek önálló sorozatán ment keresztül”, tehát minden művészi tevékenységnek meghatározott gondolati anyag az előfeltétele, amelyet elődeitől kap és amely kiindulópontja. Ezért számolnunk kell a művészet viszonylagos önfejlődésével és ezen belül az adott életmű belső struktúrájának önmozgásával, azzal a jelenséggel, amit Csontváry megsejtett és „művészi energiának” nevezett. Az elmondottakból következik, hogy véleményem szerint a monográfia műfajánál mindegyik említett meghatározóra figyelemmel kell lenni, tehát az adott és a szélesebb sugarú kor, illetve a társadalmi determinációra, a személyiségdinamikai aspektusra, a személyiség fejlődéstörténetére, belső törvényszerűségeire, a művészet viszonylagos önmozgására és a mű mint struktúra belső logikájára, a személyi intenciótól független esztétikai értékvalóságra. Természetesen, idézzük újra, „a megismerés mikéntjét, továbbhaladását magának a dolog és a tartalom természetének kell meghatározni” — tehát a konkrét fenomén valóságtartalmát írja elő, hogy a komplex kutatás során melyik meghatározót kell tüzetesebben vizsgálni. Am a dialektikus összefüggéseket mindig szem előtt kell tartani, mert máskülönben az elemzés könnyen egyoldalúvá válik, és vagy a művészi jelenséget egyoldalúan szociológiai aspektusból vizsgálja, kortünetként tételezi, vagy a pusztán életrajzi pszichologizálás, illetve a strukturalista és újkriticista irányok szellemében az esztétikai formalizmus felé csúszik.

Tisztelt Bíráló Bizottság, tisztelt Opponenseim és tisztelt Hallgatóság! Mint bevezetőmben említettem, válaszat két nagyobb kérdéskomplexumra koncentráltam, ezért már csak az idő hiányában sem tudok reflektálni a tisztelt Opponenseim által még ezen kívül felvetett néhány szakmai kérdésre, mint pl. az épület-motívum jelentésköre problematikájára, a valódi és hamis Csontváry-képek viszonyára — és még sorolhatnám tovább. Ezek megválaszolása egyébként is nem kis mértékben a további kutatómunka függvénye. Hiszen magam tudom legjobban, hogy monográfiám nem oldotta meg a Csontváry-kérdést, és már a megírása óta eltelt időben is előbbre jutottam. Összinté örömmre tisztelt Opponenseim egyöntetűen megállapították, hogy az adott pillanatban a maximális lehetőség szerint birtokomba vettem és másoknak is teoretikusan megszálhatóvá, a munkát folytathatóvá tettem azt a művészettörténeti térenumot, amelyet a Csontváry-kérdés magában foglal, és ha jöllehet nem is oldottam meg a Csontváry-kérdést, „helye és jelentősége maradandóan és meggyőzően ezzel a monográfiával körvonalazódott”. Épp a marxizmus vallja azonban a „megismerésünk megközelítő jellegét”, és disszertációm azt a fokot képviselte, amelyben kutatómunkám és megértő képességem az adott stádiumban a megközelítés folyamatában eljutott. Igazat adok azonban Fülep Lajos akadémikusnak, aki „Rembrandt és korunk” c. tanulmányában így fogalmazott: „A tudományos igazság úgy él tovább, hogy fölszívódik a tudományos organizmusába, módosul, korrigálódik, kiegészül, eredeti alakjában gyakran elévül — minél inkább ez történik vele, annál jobban teljesíti hivatását... a tudományos

mű: eszköz, út, állomás a valóság megismerésének végtelen folyamatában, a haladás akármennyi inspirációt merít belőle, elfelé visz tőle . . .” Hogy a „megismerés megközelítő” tevékenységében továbbra is előre halad-

hatok, azt nem kis mértékben a monográfiám kapcsán meg jelent bírálatoknak és tisztelt Opponenseim megtisztelően elmélyült munkájának köszönhetem. Köszönet érte.

Az opponensi vélemények és a jelölt válasza után a kiküldött bizottság egyhangúlag javasolta a Tudományos Minősítő Bizottságnak, hogy Németh Lajosnak a művészet-történeti tudományok doktora tudományos fokozatot adjon meg. A Tudományos Minősítő Bizottság 1967. december 1-i hatállyal Németh Lajost a művészeti tudományok doktorává nyilvánította.

BRUNO ZEVI

AZ ÉPÍTÉSZET MEGISMERÉSE

Budapest, 1964. Műszaki Könyvkiadó

Szegényes építészeti irodalmunk krónikásának, ha kissé késve is, meg kell állnia Zevi professzor könyvének. Zevi a római egyetem építészettörténet tanára. Könyve, még ifjúkori műve, manapság ritka magatartás szülötte: nincs benne határvonal, új és régi között. Könyve, mely történetkritikai átélessel, részese az újért vagy az építészoktatás javításáért világszerte folyamatban levő küzdelemnek. Laue-nak, az új elméleti fizika néhány éve elhunyt mesterének meggondolását társítsuk témánkhoz: „Történelmet, teljes hűséggel is, igen eltérő szempontból lehet írni. Mindegyik jogos, ha velük a történetész történeti szempontból érdekeset tud teremteni... A nézőpontot néhány, a mai fizikában is fontos elv és felismerés keletkezése és átalakulása határozza meg.” Ez a megállapítás szinte szóról szóra alkalmazható az építészettörténet problémáira is. Építészettörténetet is lehet sokféle szempontból írni. Az mindenképpen csodálatos azonban, hogy milyen előszeretettel művelik ma is azt a kiöregedett, elégtelen látókörű tudományt, amely hajlik arra, hogy amiről nem beszélünk, nem is létezik... Zevi idézi L. Venturi nézetét: „Az antik klasszikus építészet kritikája sokkal kevésbé haladó, mint a festészeté és a szobrászaté. És ilyen maradt évszázadokon át.” A múlt művészetéről való tájékozottságunk alapja a mai művészetéről való tájékozottságunknak is. Ettől a szemléleti módtól leírhatatlan távolságban van a mai építészetről vallott mai, itthoni szemlélet. Zevi az építészettörténetben az építészet értelmezésének kilenc módját sorolja fel: 1. politikai szempontok szerint, 2. vallásfilozófiai értelmezésben, 3. tudományos szempontok szerint, 4. gazdasági-társadalmi, 5. materialista szemléletben, 6. technikai-, 7. fizio-pszichológiai-, 8. formális- és végül 9. térbeliség szerinti értelmezésben. Részletesen is kifejti elgondolását (40. o.): „Egy kornak, nagy művésznek kritikai elemzéséhez... a következő fő tényezők sorolhatók fel: a) társadalmi és b) értelmi feltételek. Utóbbiak abban különböznek a társadalmi feltételektől, hogy nem csak arra vonatkoznak, ami a társadalmi vagy az egyéniség valósága, hanem amivé lenni szeretne — álmai világára, társadalmi elképzeléseire... c) technikai feltételek és d) formai és esztétikai világ... mindezek a tényezők nem mechanikusan elemezve, hanem változatos vonatkozásaiknak egészében alkotják az építészeti születésének színterét.” Ezek szerint az építészet művei egyik esetben, korban, az uralkodó osztály felsőbbségére, másokban valási mítoszokra, vagy egy-egy közösségi szándékra utalnak. Az építészettörténet művelője szerényen megkérdi: hol tart az építészettörténet, általában — ma még — attól, hogy figyelemmel tudná kísérni ezeket a megkülönböztetéseket, úgy hogy munkáját hozzájuk tudná fegyelmezni? Zevi tehát nem mást mond, mint ezt: nem lehet többé az új építészet történeti problémáit az egyoldalúság veszélye nélkül, úgy vizsgálni, mint eddig tették. Minden irányban minél alaposabban, minél tudatosabban kell kitárni az új építészet problémáinak láthatóságát. Múlt és jövő felé egyformán. Ezért, azért ugyanis, mert ilyen minden tekintetben sokrétű építészettörténeti kezdeményhez a magyar tudomány, sem a magyar olvasók aligha vannak hozzászokva, igen nagyjelentőségűnek könyvelhetjük el a Műszaki Könyvkiadó elhatáro-

zását, a mai építészettörténet minőségét is elég lesújtó kritikával illető mű magyarra fordításáért, de alapvetőnek is, amely sürgeti a folytatást. A magyar építészettörténeti irodalom szomorú elmaradottságban szenved. Nem csak az újabb, hanem a klasszikus építészeti irodalom magyarra ültetésében, de önálló magyar művekben is. Nem lehet csodálni, ha a nagyközönség annyira tájékozatlanul áll, általában az építészet műveivel szemben. Nincsen lefordítva magyar nyelvre például Vitruvius, sem Alberti stb. Hagyjuk ez alkalommal a mai helyzet felelősségének firtatását. Aligha véletlenség e valóban „nagy” könyvet ismertető kritikák, ismertetések elmaradása sem. Csak Bonta Jánosról tudunk. Kíváncsiak lennénk, hány példány maradt 1964 óta máig a kiadó rakárában, a megjelent 3600 darabból. Az emberek, szakértők és nem szakértők, az új építészetről, az érte vívott harcokról, harcosainak előítéletektől terhes ismertető könyveiből tájékozódhatnak. Egyoldalúan. Zevi könyvében réginek és újnak mai értékeiről egy kiváló történetsszakember kalauzolásában tájékozódhatik bárki, aki nem sajnálja a fáradságot e kítőző kutató okfejtésének megértéséért. Az olvasó valóban magasrendűt és mintaszerűt nyerhet. Még ott és akkor is, hol Zevi talán túlló a célon.

Ezek után aligha csodálkozhatunk azon, ha Zevi magasrendű könyvének mondanivalóját az építészeti ismeretek mai alacsony szintjéből építi fel. „Közömbösség az építészet iránt” bevezető fejezetében fejti ki, hogy célja: megmutatni, hol és miben van az építészet jellegzetessége. Kifogásolja, hogy az épületeket úgy ítélik meg, mint a szobrászat vagy a festészet alkotásait, „vagyis külsőleg s felületesen, csupán mint plasztikai jelenségeket”; mikor könyvében ezt a hiányosságot mutatja meg, utalván egyszersmind az új építészettörténet legragyogóbb elgondolásaira, szempontjaira, fölényes történeti tájékozottsággal, mégis abba a hibába is esik, hogy a dolgokat nem a maguk teljességében nézi. Öröndötes, hogy Zevi is harcba kel a „ragyogóan előkelőkódú közös nevezőre hozatalnak” nevezett módszer ellen, amely terminológiai zűrzavarban kápráztatja el az olvasóját. Példának éppen Giediont, az új építészet elegáns modorú bajvivóját hozza fel, aki építészeti tárgyú megítélésben „Degas egy táncosnőjének statikáját” hasonlította az 1889-ki párizsi világkiállításbéli „Galerie des Machins árkádjainak statikájával” (11. o.). Az ilyen próbálkozások „intellektuális szobatorna” voltára mutat rá, ami „játéknál nem több”. Szerinte a terminológiának, zavarosság nélkül, csak akkor van helye az építészettörténetben, „ha megvilágítja az építészet lényegét”. Új beállítottságú kritikát követel, de ebben ő kísérli meg a nagy jelentőségű alapozást. Átterünk Zevi alapkérdésének kifejtésére. Szerinte az építészet teremtményeinek homlokzati részei: csak „burok”, amely az építészet lényegét, a belső tereket zárja magába. Ebben a szemléletben a belső terek: az építészetnek szinte egyetlen megnyilvánulási formája. Az építészet tárgya eszerint kubusz, amely *kifelé* „homlokzatot” mutat, befelé pedig lakótereket tartalmaz, családok, intézmények számára. Így az épület olyan szobornak lenne tekinthető, amelynek belsejében élünk. Zevi könyvében végigkíséri az olvasót, kiinduló alapja hibái ellenére is biztos tájékozódást nyújt az ol-

vasónak az építészet őserdejében. Zevi nézete csak részgazság, amely csak bizonyos korszakokban valóság, függetlenül attól, hogy az épületet nézők számára abszolútum. Zevi összehasonlító léptéke az építészet korszakai-nak megítélésében: „a belső tér”. Ennek alapján így ír a görög templomról: „egyrészt nagy hiányosság jellemzi, másrészt olyan fensőbbesség is, amelyet a történelem folyamán többé soha sem érték el.” Ez való igaz. A „hiány”: a belső mellőzése, a „fensőbbesség”: az emberi lépték mesterei alkalmazása (41. o.). „Aki a görög templomot építészeti-leg boncolja, és mindenekelőtt a térgondolatot keresi, nem tehet mást, mint megállapítja róla, hogy az a „nem-építészet” tipikus példája.” E problémaállításnál azonban inkább Zevi módszerének, mint a görög templomnak hiánya jelentkezik. Valahol ott kell keresni a hibát, hogy az építészet fejlődésének eleve egy módszer szempontot vet fel, a történeti fejlődés egymásra utaltságának eleve való feltételezésével, a külső és a belső forma valamilyen feltételezett „affin vonatkozását”.

Az építészet mivolta felől ismert eddigi meghatározásokat két egymással ellentétes szemlélet iránya jellemzi: 1. az építészet „materialitásának”, 2. „tér-szerűségének” alapelve szerint. Előbbiben az építészet materiális tömegalakítása, utóbbiban pedig olyan emberi tevékenység eredménye látszik, amely az „üres” teret formázza. Az előbbi a régebbi felfogás. Tudatosan első ízben talán Schellingnél, Hegelnél és Schopenhauernál jelent meg úgy, mint az építészet „a szervetlen anyag alakítása”. Schopenhauer ezt mint „küzdelen a nehézkedéssel s az anyag merevségével” fogta fel. Mindez megint csak komponense az építészetet alakító erők teljességének. A probléma maga nincs kifejtve még. Minden művészeti mű — esztétikai objektumként — több valóságréteget rejt. Persze nem mindegyik művészeti ágban mutatkozik meg az „esztétikai valóság” egyformán. A festészetet például az építészettől éppen ennek az esztétikai valóságnak eltérő fajtája különbözteti meg. Míg a festészet s a szobrászat ugyan eltérő „eszmei” világot ábrázol, az építészet, éppen esztétikai valóságában is, *valóságos tárgyat teremt* emberek és társadalmi intézmények használatára. Építészet tehát: művészeti minőségben teremtett-alakított valóság. „Használati tárgy” ugyan, de művészeti műként önállóan beszélő szervezet. Úgy is mondhatjuk, hogy az ember által í: 1 arányban teremtett külön természet emberi-társadalmi használatra. Ám ebben a használati

funkciójában is az építészet korszakai hosszú, sokszor évezredes fejlődés során tudták követni, a materiák és szerkezetek változásában a Zevi által feltételezett ideális állapothoz való közeledést.

A görög templomnak ismert állaga *fejlődési kettősséget* zár magába. Ezzel a lehetőséggel a történet-kutatás még nem számolt. Már az i. e. 8. században is olyan fejlődési állapotot jelez, amelyben a belső tér elmaradottsága történeti okok folytán előállott helyzet volt. Onnan állott, állhatott elő, mert a görög templom használati funkciójában a „cella” funkciója évezreden át sem változott, akkor sem, amikor a görög templom külső formálódása megindult és befejeződött.

A „belső tér-nélküliség” hiányossága Zevi szemléletében, azonban — a belső tér fejlődésében előállott évezredes stagnálás, éppen a külső homlokzat grandiózus fejlődéséhez képest lett: hiánnyá. De nem az például az ómezopotámiai építészet perspektívájában. Az a Zevi-féle megállapítás: „semmi sem nevezhető” építészetnek, aminek „nincsen belső tere”, esztétikai-értényességében talán igaz, történeti-értényességében azonban nem helytálló. Mindez azonban nem vesz el Zevi könyvének nagy, sőt igen nagy értékéből semmit sem. Csupán az elmondott kiegészítéssel próbáljuk a könyv értékét a valósághoz híven: tovább növelni.

Még röviden a görög templom érintett témájánál maradunk. Az építészet évezredeiben, éppen Zevi említett kérdésének történeti súlya miatt, szükséges egy külön korszak-megjelölése: a görög templom külső architektúrájának befejezett alakulása *előtt* volt olyan korszaka, amely már nem szobrászati eszközökkel dolgozott, ha nem is ért még el az építészet teljességéhez. Leghelyesebb lenne Hegel „Vorkunst” kategóriája szerint *pre-építészetnek* tekintenünk és jelölnünk ezt a jellegzetes kort. Az őskor „építészeti” kezdeményei tartoznak hozzá: a stonehenge, az egyiptomi s a dél-amerikai piramisok, a dolmenek, menhirek; a görög templom egyik ágával — belső terével — még ugyanehhez az építészeti világhoz tartozik.

A kötet dr. Gerő László fordítói munkáját dicséri, bár mondatfűzései nem mindig kifogástalanok. Olvassa el mindenki, akit az építészet kérdései érdekelnek. Sokat fog tanulni minden olvasója.

Vámos Ferenc

BALOGH JOLÁN

A MŰVÉSZET MÁTYÁS KIRÁLY UDVARÁBAN

Budapest, 1966. Akadémiai Kiadó, 1—2. kötet

„Hazánkban — őszintén szólva — még nemigen ismerjük a renaissance-stílt, s ennek következtében nagy fontossága mellett sem méltányoljuk érdeme szerint. Nem lehet szándékom jelenleg a renaissance hazánkbeli fejlődésének történetét megismertetni, mert adataink hiányában ilyen munka megírására jelenleg nem is gondolhatunk.”

Mintegy kilencven esztendeje írta e sorokat Myskovszky Viktor,¹ tizenöt évvel azután, hogy Henszlmann Imre megkísérelte összeállítani Mátyás egykorú archépeit.²

A reneszánszkutatás Henszlmanntól elindított fonálának gombolyításához egyre többen csatlakoztak. Myskovszky fenn idézett sorainak megjelenése után csupán egy esztendő telt el, és Fraknoi Vilmos folytatta az ikonográfiai kutatást,³ majd a következő évtizedben Csontos János foglalkozott e témával.⁴ Az új század küszöbén, 1902-ben jelent meg Márki Sándor szerkesztésében az első Mátyás király emlékkönyv, amelyben Eugène Müntz tanulmánya tárgyalta *Mátyás és a renaissance*, Ferenczi Zoltán pedig *Mátyás a képzőművészetben* c. témát. A század harmincas éveiben egyre sűrűbben láttak napvilágot tanulmányok a magyar reneszánszról, míg 1940-ben egy reprezentatív emlékkönyv hódolt a nagy király emlékének. A reneszánszkutatást azonban a

művészettörténet és történettudomány szigorú összehangolásával Balogh Jolán helyezte új alapokra. Már a húszas évek végén publikálta az olasz—magyar művészet kulturális kapcsolataira vonatkozó kutatásainak eredményeit. A fent említett Mátyás-emlékkönyvben, amelyet a kor legkiválóbb tudósainak tanulmányjaiból állítottak össze, feldolgozta Mátyás király ikonográfiáját. Az *erdélyi renaissance*-ot tárgyaló hatalmas kötet kiadásával (Kolozsvár, 1943) zárult a reneszánsz kutatásainak első korszaka. Ezzel párhuzamosan elkezdődött az a „felette viszontagságos történet”, amelyet keresetlen szavakkal, balladai tömörséggel Balogh Jolán mond el most megjelent életműve két és fél oldalas, rövid bevezetésében. A sokat citált idézetek triviálisnak hatnak akkor is, ha bölcs igazságok rejtőznek mögöttük; így nehéz leírni, de mégis ide kívánczik a sokat idézett mondás: „Habent sua fata libelli”. Balogh Jolán könyvének szorongató fátyoma jólismert a munkáját évtizedek óta figyelemmel kísérő kutatók körében. A *művészet Mátyás király udvarában* a szerző életműve, a magyar reneszánsz szintézise azonban sajnálatos módon az olvasóközönség részére torzó maradt. A három kötetre tervezett munkából a szövegrész nem került kiadásra, így Balogh Jolán hatalmas munkájának összegezése,

eredményeinek tanulmányoszerű összefoglalása, gondolatnak gazdagsága rejtve maradt az olvasó előtt. Szelleme csupán az adattár egy-egy elejtett megjegyzésében csillog szelid fénnel. Vajha a magyar könyvkiadás pótolná a hiányt, s teljessé tenné azt a munkát, amely a tudományos kutatás mai helyzetében a legtöbbet mondja a magyar reneszánszról! A kulturált köntöshen megjelent két kötet gerince az adattár — a második rész teljes egészében képanyag, amely az adattár legfontosabb emlékeit illusztrálja.

Az összefoglaló szövegrészt nélkülözve kénytelenek vagyunk az adattár hatalmas anyagából kibontani a magyar reneszánsz emlékeit. Noha a feladat cseppet sem könnyű, még e kevéssé olvasmányos mű is számos meglepetéssel szolgál, s helyenként műfajával ellentétben hallatlanul izgalmas is. Az adattár három nagy fejezetre oszlik: I. Műemlékek II. Művészek és Kézművesek III. A Mecénás. A függelékben pedig Mátyás és hozzátartozói ikonográfiáját dolgozta fel Balogh Jolán.

A szerző a történetileg legfontosabb objektum, a budai várpalota topográfiájával kezd az első kötetet. Módszere az, hogy a palota megmaradt vagy a különböző forrásokban említett részei a forrás megjelölésével és az irodalom felsorolásával mozaikszerűen rakja össze. Az építészeti részleteken keresztül a meglevő falmaradványokig, a legkisebb építészeti vagy falfestmény töredéktől az épületkerámiáig, szobormaradványig tárgyalja anyagát, a részletekből állítja össze az egészet. A budai várpalotától — az egyéb budai építkezések mellett — Mátyásnak az ország távolabbi területein végeztetett építkezései felé halad az ismertetés (diósgyőri vár, nyéki villa, vajdahunyadi vár stb.), míg Mátyás korának másik legfontosabb építészeti objektumához, a visegrádi nyaralópalotához jut el. Érinti az adattár Mátyás építkezéseit a meghódított területeken és a melléktartományokban, majd elhagyja az építészeti területet, és a képző- és iparművészet többi ágának adattárjait felsorolására tér át. Szobrok, festmények, miniaturák (az ismert és elveszett Corvinák jegyzéke), ösnyomatványok, textiliák, kerámiák, bútorok, hangszerek, evőeszközök, fegyverek stb. felsorolása, illetve a szövegforrásokban előforduló utalások teszik hallatlanul gazdaggá és változatossá az adattári első fejezetet.

Noha csupán írott források és a bibliográfia lehetőségei álltak a szerző rendelkezésére, ennek ellenére művészettörténetileg fontos problémák felvetésére, kultúrtörténeti adatok összegyűjtésére is sor került. Olykor még nyelvészeti szempontból is fontos adatot tár fel a szerző (pl. a kerengő szóhasználat előfordulása a XV—XVI. sz.-i magyar szövegekben, 150. o.). Egy-egy műemlékünk tárgyalása, leírása monografikus igényű. Szinte önálló tanulmányként állhatná meg helyét pl. az ún. Visegrádi Madonna (243. o.), melynek leltári adatai, provenienciája, mesterének problematikája, stílusanalógiái s irodalmának összefoglalása a szerzők különböző attribúciós javaslataival szerepelnek a szűkre szabott, de minden lényegét magában foglaló közlésben. Hasonlóan monografikus igényű a visegrádi Herakles-szökőkút bemutatása is (248—50. o.), amelynek leírása, analógiái s különösen mesterének meghatározása a magyar reneszánszkutatás fontos kérdései közé tartozik. Míg a szakirodalomban következetesen Giovanni Dalmatát tartják a kút mesterének, Balogh Jolán megbízható stíluskritikai módszerrel a Herakles-figurát a Márványmadonnának mesterének tulajdonítja, a medence domborműveit pedig valamelyik műhelytársának. Történeti adatokkal alátámasztva jelenik meg a gyulafehérvári székesegyház Hunyadi János síremléke (283—86. o., a bibliográfiában utal a vele kapcsolatos számos problémára). A Szépművészeti Múzeumban őrzött Mátyás és Beatrix domborművű arcképeinek rövid történetét is tárgyalja az adattár. A reliefek mesterének kérdésére külön nem tér ki Balogh Jolán, de gazdag bibliográfiai felsorolásban közli a különböző szerzők különböző attribúcióit. Ha lehet egyáltalán egy bibliográfiai jegyzéket izgalmasnak nevezni, azt hiszen ebben az esetben ezt erről el lehet mondani. Néhány szűkszavú megjegyzésből bontakozik ki egy több évtizede folyó művészettörténeti vita sokoldalú problematikája. Önálló tanul-

mánynak tekinthető Mátyás kálváriájának tárgyalása is (336—342. o.), noha az esszészerű hangot az adatok és tények hűvös józansága pótolja ezúttal is. Mint egy matematikai egyenlet levezetése, olyan megnyugtató bizonyosságot nyújt Balogh Jolánnak az adatokból és történeti tényekből, valamint a stílusanalógiából leszűrött következtetése.

A szerző óriási anyagot gyűjtött össze a korszak anyagi kultúrájára vonatkozóan is. Érdeklődési körébe tartozik a nem szorosan vett képzőművészeti emlékekből fennmaradt adatok gyűjtése is. Kultúrtörténeti szempontból sem érdektelenek a viseletre, ág- és asztalneműre vonatkozó adatok publikálásai. Megtudjuk pl., hogy az asztalneműt a XV. század közepén már ismerték Magyarországon (408. o.).

A kötet második nagy fejezete a Művészek és Kézművesek címet viseli. Több fontos művészettörténeti probléma felvetése, valamint a részletes bibliográfiában a kérdések rövid exponálása jellemzi itt is a szerző módszerét. Ilyen kérdéskomplexum pl. Joannes Duknovich de Tragurio személyének azonosítása az ismeretlen származású Giovanni Dalmatával. A „Márványmadonnák mestere” személyének kérdése a magyarországi reneszánsz szobrászat egyik kulcskérdése. Balogh Jolán régebbi tanulmányaiban Giovanni Ricci de Salával azonosította a mestert, azonban az utóbbi évek ásatásai során előkerült művei alapján e meghatározását felülvizsgálta, s véleménye szerint feltehetően a „Márványmadonnák mestere tulajdonképpen nem egy személy, hanem egy több művészből álló műhely közös formai repertoire-ral. Ennek a műhelynek vezető mestere a Visegrádi Madonna szobrászával azonos, míg a műhely egyik tagja Giovanni Ricci lehetett.” Műveit három csoportba sorolja, és magyarországi működését is meghatározza. A teljességet mutató bibliográfiában (507—508) a szerzők véleményének néhány szavas tolmácsolásával hitelesen tükrözi a tudománytörténet ellentmondó álláspontjait.

Az olasz reneszánsz azon nagy mesterei, akiknek valamely magyar vonatkozását felderítette a szerző, szintén helyet kapnak az adattár lapjain. Így Botticelli (521. o.), Leonardo (523—24. o.), Filippino Lippi (524. o.), Mantegna (525. o.) nevével és a rájuk vonatkozó magyar összefüggésű történeti adatokkal is találkozunk a művészek — kézművesek fejezetben. E részben a bögésző számára talán legizgalmasabb oldalak azok, amelyeken a képzőművészettől távoli, de azzal valamely vonatkozásban mégis összefüggő foglalkozás vagy mesterség adatait ismerteti a szerző. Megragadó szűkszavúsággal beszélnek a reneszánsz életéről ezek az adatok is. Előfordul pl. az 516. oldalon a dallamos hangzású Zampolo de la Viola ferrarai álarckészítő neve 1488-ból. A néhánysoros közlés szinte pasztikussá teszi alakját. De előfordulnak szabók, hímvarrók és sátorakasztók is, valamint tisztas foglalkozású mesteremberek, süvegesek, vargák, szűcsök, kesztyű-, erszény- és orgonakészítők, valamint óráso, vasművesek, fegyverkovácsok, kocsigyártók, nyergesek, szíjgyártók és kötélgyártók. Már pusztá felsorolásuk is elevenné és életközeli teszi a reneszánsz mindennapi világát a mai olvasó számára. Nagy fejezet foglalkozik a kereskedőkkel is. Melyik bibliofil olvasónak ne dobbanna meg a szíve arra az adatra, hogy Budán már 1476-ban működött könyvkereskedő, vagy pedig miképpen szaporodnak az adatok 1476-tól a gazdag budai könyvkereskedő polgár, Leonardus Foguladerre vonatkozóan (608—609. o.). Az olaszokkal folytatott kereskedelemre egy jellemző adalék: Farkas László 1476-ban levelet ír Lorenzo Medichez a király számára vásárlandó bárszony ügyében, s arra kéri Lorenzót, tegye lehetővé, hogy a rófiéért kért 22 dukát helyett csak 18-at fizethessenek.

Az adattár harmadik részében a Mecénás — Mátyás — köré csoportosulnak a történeti források. Itt minden megjegyzés, adat az ő személyével kapcsolatos, s itt ismét a szűkszavú tényekből bontakozik ki a reneszánsz egyik legnagyobb humanista uralkodójának szellemi és fizikai arculata.

Az 1902-ben megjelent Mátyás király emlékkönyv mottóul Jókai versét választotta:

„Leáldozott napot felhozni az égre,
 Lóbbanó villámot vetni festett képre,
 Csillagvilág közül vezérfényt kinézni:
 Könnyebb, mint Hunyadi Mátyást felidézni,”

Balogh Jolán életműve azt bizonyítja, hogy neki ez sikerült.

Szólnunk kell még a kiadvány második részéről, a gondosan előállított képtáblák kötetéről. Amennyire lehetett, Balogh Jolán illusztrációkkal kísérte az adattár különböző fejezeteit. A fényképek összegyűjtésében és közlésében éppoly sokoldalú, körültekintő volt, mint a forrásanyag összeállításában. A magyar emlékek mellett a legfontosabb analógiákat is bemutatta. A szerző új eredményei közül a reneszánsz motívumkincsének évszázados továbbélését és a népművészetbe való leszivárgását jól

mutatják a 93. táblán közölt reprodukciók: a nyárádszent-lászlói ajtó reneszánsz ornamentikája, Rhédey Júlia hímnémintája a XVII. sz. második feléből, valamint egy XIX. századi sárközi hímnémintája. A 171. táblán ugyanilyen motívumvándorlás figyelhető meg frappáns összehasonlításban. A firenzei Palazzo Vecchio ajtaján Benedetto da Maiano frízének rozettadisze egy sárközi hímnémintával jelentkezik.

Balogh Jolán munkája még így csonkán is a magyarországi reneszánsz kutatás legfontosabb alapja. Kollégák, kutatók s a magyar művészet iránt érdeklődők mindannyian őszintén reméljük, hogy belátható időn belül alkalmunk lesz a szerző tanulmánykötetét is könyvespolcunkon a már megjelent két kötete mellé helyezni.

Lajta Edü

J E G Y Z E T E K

¹ Myskovszky Viktor: A renaissance hazánkban. Budapesti Szemle XI. 1876. 409.

² Henszlmann Imre: Adalékok a magyar ikonográfiához. I. Mátyás egykori arcképei. Archaeologiai Közlemények 1861.

³ Fraknoi Vilmos: Mátyás és Beatrix domborművű arcképeinek történetéhez. Archaeologiai Értesítő 1877.

⁴ Csontos János: Mátyás és Beatrix arcképeiről. Archaeologiai Értesítő 1888., majd uő: Mátyás és Beatrix kiadatlan arcképei egykori kéziratokban. Archaeologiai Értesítő 1910.

KÉT ZENETÖRTÉNETI KÉPESKÖNYV

JOSEPH HAYDN.

Sein Leben in zeitgenössischen Bildern. Gesammelt, erläutert und mit einer Ikonographie der authentischen Haydn-Bildnisse versehen von L. SOMFAI

Budapest, 1966. Corvina Verlag.

FRANZ LISZT

Sein Leben in Bildern. Gesammelt und erläutert von ZS. LÁSZLÓ und B. MÁTÉKA.

Budapest, 1967. Corvina Verlag.

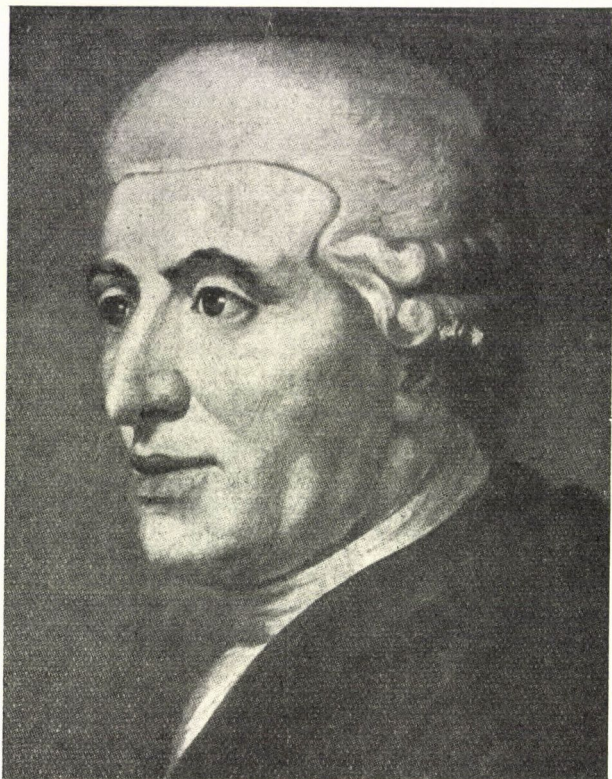
A szemléltetésen alapuló ismeretterjesztésnek napjainkban egyre fontosabb eszközévé válik a hagyományos illusztrált kiadványoknak a mai olvasó élettempójához jobban alkalmazkodó formája, a kevés szöveget és sok képet tartalmazó képeskönyv. Elterjedése nemcsak a modern ember szemléletesség-igényének és képbe fogadó képességének megnövekedésével függ össze, része van benne a fotográfia és a nyomdatechnika rohamos fejlődésének is. A történeti tudományok közül első sorban a művészettörténet az, amely már nem nélkülözheti a korszerű reprodukciós kiadványokat, albumokat és katalógusokat. De a kultúrtörténet különféle ágaival és a politikai eseményekkel foglalkozó képeskönyv teremtés is világszerte fejlődő tendenciát mutat. A képeskönyvnek a múzeumi kiállítással szemben nagy előnye az, hogy akadálytalanul, térbeli és időbeli korlátok nélkül hozzáférhető. Tulajdonosa magával viheti otthonába, bármikor előveheti és fellapozhatja emlékei fellelevenítésére vagy ismeretei bővítésére. Bár az eredeti műalkotás vagy dokumentum közvetlen élményt nyújtó hatását semmiféle reprodukció nem pótolhatja, a képeskönyv-műfaj megerősödését mégis pozitív jelenséggént kell elkönyvelnünk, mivel alkalmas arra, hogy az eredeti iránti érdeklődést felkeltse.

Az általános fejlődésen belül is érdemes felfigyelnünk a zenetörténeti képeskönyvek nagy népszerűségére. Magyarazatát egyrészt a zene auditív élményeket nyújtó jellegében találhatjuk meg, amit a vizuális segédeszközök hasznosan egészítenek ki. Másrészt hozzájárul a zeneművészet közvetlen és intenzív kapcsolata a közönséggel. A képeskönyv fogalmában a kép domináló szerepéből adódik a képek közlésével és értékelésével foglalkozó tudomány, a művészettörténet szakemberének illetékessége a különféle tematikájú képeskönyvek méltatásában, bár a tartalmi vizsgálat természetszerűen az

illetékes szűkebb szakterület, esetünkben a zenetörténet kutatóira vár. Ez magyarázza, hogy művészettörténeti folyóiratunk hasábjain két zenetörténeti újdonság ismertetése helyet kapott.

Mind Joseph Haydn, mind Liszt Ferenc élete és művészete oly sok szállal kapcsolódik a magyar kultúrához, hogy indokoltnak kell tartanunk magyar szerzők külföldi közönség számára készült, idegen nyelvű monográfiáinak itthoni megjelentetését. Haydn életének jelentős részét az Esterházyak szolgálatában Magyarországon töltötte, s közgyűjteményeinkben fontos, rá vonatkozó anyag található. Liszt Ferenc ugyan nem tudott magyarul és élete nagy részét idegenben élte le, de mégis mindvégig magyarnak vallotta magát. Mindkét kiadvány egyformán igényes nyomdai kiállításban, gazdag és változatos tartalommal jelent meg. Bár Somfai László nehezebb feladatra vállalkozott, mivel Haydnról hasonló igényű kötet eddig még nem jelent meg, mégis az ő munkáját kell eredményesebbnek minősítenünk. A Liszt-kötet átlapozása után az az érzésünk támad, mintha ennek anyaga nem ment volna keresztül a másikéhoz hasonló gondos válogatáson. S ez annál súlyosabb hiba, mivel az utolsó évtizedekben két reprezentatív és tudományos igényeket is kielégítő Liszt-képeskönyv látott napvilágot (R. Bory, La vie de Franz Liszt par l'image. Paris 1936; H. Weilguny — W. Handrick, Franz Liszt. Biographie in Bildern. Leipzig 1961).

A képek közlésével kapcsolatos követelmények legfontosabbika az, hogy a reprodukcióról közölt adatok segítségével az eredeti műtárgy megtalálható és azonosítható legyen, s így az olvasó vagy kutató számára lehetővé váljék a szerző interpretációjának autopszián alapuló ellenőrzése. Sajnos, ezen a téren a Liszt-kötet sokszor adósunk marad. Tévedéseinek és hiányosságainak részletes felsorolását inkább a lektori véleménynek



Haydn. Neugass festményének másolata. Bécs, Gesellschaft der Musikfreunde

kellett volna tartalmaznia, itt az adott keretek korlátozottsága miatt el kell tekintenünk tőle. Csak néhány tipikus példára kívánjuk a figyelmet felhívni, olyanokra, amelyek módszertani szempontból lényegesek és így általánosabb érdekűek.

A képdokumentumot alkotó művész nevének és a keletkezés korának pontos közlése azért nem mellőzhető egy képeskönyvben, amely a maga sajátos formájában forráskiadványnak is számít, mivel ezek az adatok a képes forrás hitelességének elbírálásánál kiindulópontot jelentenek. Az e téren mutatkozó hiányok a történeti rekonstrukció megbízhatóságát csökkentik. A Liszt-kötet 14. oldalán például a soproni kaszinóról látunk egy képet, de a jegyzetben hiába keressük rajzolójának nevét. Nem kell azonban szakembernek lenni ahhoz, hogy a reprodukció alján a bécsi és nyugat-magyarországi veduták szorgalmas művésze, Vincenz Reim nevét felfedezzük, ez pedig a kép forrásértékét feltétlenül emeli. A 68. oldalon Josef Kriehuber litográfiájának szignatúrája is jól olvasható, s így bárki megállapíthatja, hogy a lap 1838-ban készült és nem két évvel később, mint a jegyzet állítja, ami ikonográfiai szempontból nem lényegtelen. Szintén forráskritikai szempontból fontos a technika szabatos meghatározása, s ezért hiba, ha e tekintetben a képmagyarázat nem megbízható. A 164. oldalon közölt Liszt-arckép — amint a fordított beállítás és a sokszorosított grafikára jellemző vonalas kidolgozás is elárulja — nem F. J. S. Layraud festményének, hanem egy arról készült rézkarcnak reprodukciója.

A szerkesztés gondatlansága mutatkozik meg abban, hogy a 202. és 218. lapon ugyanaz a fénykép kétszer is szerepel, valamint, hogy Ary Scheffer festményét is kétszer, az 52. és 56. lapon közölték, méghozzá az első helyen mint Devéria litográfiáját. Ugyanígy hiba a rosszul olvasható szövegek közlése (pl. a 12. és 18. oldalon), mivel ilyen jellegű dokumentumkötetben fakszimile-szövegközlés csak akkor indokolt, ha a szöveg olvasható és a mondanivalót tartalmilag kiegészíti. A gyenge, retus után kívánczó reprodukciók közül említsük meg a 71. oldalon Ingres rajzát. Könyvből fényképezték ki, amit a

gyenge kvalitás mellett az ezen a helyen értelmetlen francia képalírás is elárul. A 215. oldalon látható csoportképen pedig az indokolatlan 29-es számot felejtették rajta. Szintén a szerkesztés hibájául róható fel, ha a képek sorába illesztett és azokat interpretáló összefoglaló életrajzi szöveg túl messzire kerül a képtől, amelyre vonatkozik, mert ilyen esetben az olvasó nem tudja, hogy a kép miért szerepel a könyvben. Így — hogy csak egy példát említsünk — Franz von Dingelstädt weimari színházi intendáns képe a 133. oldalon található, személyével és Liszt életében játszott szerepével azonban csak a 155. oldalon foglalkoznak.

A Haydn-kötet jegyzetanyaga sokkal megbízhatóbb. Néhány szembeötlő sajtóhibáját a későbbi kiadásokban nyilván korrigálják (a 204. kép magyarázatában a mezotinto technika helytelen megjelölése; a 320. kép mellett Friedrich Heinrich Füger téves keresztnéve; a 339. képnél az ábrázolt helytelen megjelölése, ami a reprodukción is olvasható eredeti felirattal ellentétben áll és a 376. kép helytelen technika-meghatározása, amely helyesen így hangzanék: C. Rohrich acélmetszete I. Rohrbock rajza alapján). Ezzel a kötetrel szemben márcsak azért is jogos magasabb igényeket támasztanunk, mivel összeállítója külön súlyt helyezett a zeneszerzőről fennmaradt képmások tudományosan megalapozott ikonográfiai vizsgálatára. Valóban elismerésre méltó szorgalommal foglalta össze a portrékra vonatkozó adatokat, és megkísérelte azok értékelését is. De az értékelés az írott forrásokkal szemben kissé elhanyagolja magukat a műveket, pedig az ikonográfiai kutatásnak nyilvánvalóan azok vizsgálatából kell kiindulnia. Így adódhat, hogy a David Weiss-féle rézmetszetet, amely nyilvánvalóan szobor-előképre vezethető vissza, tévesen Anton Grassi művével hozza kapcsolatba, pedig a vele szemben, a 217. oldalon közölt August Robatz-büsztt sokkal közelebb áll hozzá.

A tudományos igénnyel fellépő ikonográfiának azokkal az objektumokkal is foglalkoznia kell, amelyek eredetiben ugyan nem maradtak ránk, de közvetett források — leginkább régi reprodukciók — alapján megbízható ítéletet alkothatunk róluk, és beilleszthetjük őket a fennmaradt képmások sorába. Haydn esetében például Christian Hornemann rajzára vonatkozik ez, amely Karl Geiringer alapvető Haydn-monográfiájában került reprodukálásra mint a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdona



Haydn. Ch. Hornemann rajza. Ismeretlen helyen

(Joseph Haydn. Die großen Meister der Musik. Potsdam 1932. 37. l.). Mivel azonban a Múzeumban a rajznak nyoma sincs, vagy a képalírás alapul tévedésen, vagy a rajznak kellett azóta elvesznie. A reprodukció alapján azonban annyit mégis meg lehet állapítanunk, hogy a kompozíció Ludwig Guttenbrunnak Somfai listájában a 8-as számon szereplő festményével áll kapcsolatban. S a Berlinből, majd Bécsből Magyarországra vetődött Isidor Neugassnak 1805-ben készült s valójában Kismartonban őrzött portréjával kapcsolatban is legyen szabad egy ki egészítő megjegyzést tennünk. A képhez kapcsolódó jegyzetanyagban a 223. oldalon azt olvassuk, hogy a kiváló Haydn-kutató Geiringer egy későbbi kiadványában felbukkan a kompozíciónak egy kisebb kivágatú változa-

ta, mint Neugass műve 1801-ből. Az 55×43,5 cm méretű, jelzetlen festmény Bécsben, a Gesellschaft der Musikfreunde tanácstermében függ egy neves zeneművészeket ábrázoló sorozat darabjaként. Hogy a kép nem Neugass műve, azt nemcsak tőle idegen stílussajátosságai bizonyítják, hanem a sorozathoz alkalmazkodó méretei is. Nyilván a 19. század első felében készült másolat. E kisebb észrevételek ellenére meg kell állapítanunk, hogy Somfai László fontos és nélkülözhetetlen segédkönyvet alkotott a Haydn-ikonográfia kutatói és a klasszikus zeneszerző életrajzának részletei iránt érdeklődő tisztelői számára.

Rózsa György

HAJNÓCZI GYULA

AZ ÉPÍTÉSZET TÖRTÉNETE. ÓKOR.

Budapest, 1967. Tankönyvkiadó, 462 old., 626 kép és ábra.

„A Budapesti Műszaki Egyetem Építészettörténeti Tanszéke ezzel a kötettel tankönyvsorozatot bocsát útjára, mely fel fogja ölelni az egyetemes építészet egész történetét.” Major Máténak a könyv bevezetéséből idézett szavai arra is figyelmeztetnek minket, hogy az egyetemes, és ezen belül az ókori művészettörténet kétségtelenül hatalmas irodalmának viszonylag legmostohabban képviselt ága az építészet története. A festészet és szobrászat irodalmához viszonyítva, vagy az összefoglaló munkák építészeti anyagát tekintve külföldi és hazai irodalmunkra is megállapíthatjuk ezt. Ennek egyik oka kétségtelenül abban keresendő, hogy régészeti ismeretek mellett kevesen tudnak az építészet szakmai területén is eligazodni. Hajnóczy személyében ilyen szakember jelentkezett, és művének nagy jelentőségét — az említett ismeretek birtokában — az általa adott alapvetés biztosítja. Könyve nemcsak a szakemberek és annak készülői számára íródott, hanem az érdeklődőkhöz is szól, akik az ember saját maga formálta környezete művészetének titkaiba igyekeznek behatolni. Egyetemi tankönyv jellegéből adódik, de az általános érdeklődési igény szempontjából is helyeselhető a mű szerkezete. A szerző azt a módszert választotta és vállalta, hogy a tárgyalandó egyes korok és területek építészettörténetének bemutatását az építészet meghatározó körülményeinek ismertetése előzi meg. Az általános természeti, gazdasági, társadalmi viszonyoknak, az ország történelmének, művelődésének mértéktartóan alkalmazott összefoglalása szükségképpen és szervesen vezet át az építészet taglalásába.

A tárgyalandó négy terület: Elő-Ázsia, Egyiptom, Hellász és Róma a késői korokra is hatni tudó ókori művészetet képviselik. Építészeti szaktudásra lenne szükség a merőben építészeti problémák megoldási módjainak felülbírálásához, azonban ez tulajdonképpen már meg is történt Hajnóczy előző — különösen a térszemlélettel foglalkozó — munkáinak ily szempontú és kedvező véleményezésében. Az építéstechnika, a stílust is befolyásoló építőanyag, az építészet fejlődése és hatása kitűnő ábrákkal és jó felvételekkel kap megfelelő magyarázatot. A négy nagy terület különböző korszakaiban fejlődő építőművészet részletes vázlatát — a jól felépített mű tartalommutatóját ismételve — szükségtelen itt ismertetni. Ez alkalommal, csak példaként, egyetlen területről vetünk fel problémalehetőség szempontjából néhány elvi kérdést. Kérdésesnek tartjuk a szerző megállapítását, hogy „elő-ázsiai hatásra szökken virágba a Nílus-part építészete”. Elő-Ázsia hatása kétségtelen, azonban éppen ismeretközlés szempontjából maradék nélkül helyes az így megfogalmazott mondat? A virágzó egyiptomi építészet — amint azt Hajnóczy is

alapvetően tisztázza — már dinamikus életszemléletéből fakadóan, alapformájában, a tengelyes, útszerű térképzésében különbözik minden más rendszertől. Művészeti téren szokatlan módon, mégis nyelvtörténeti alapon szeretnék arra hivatkozni, hogy az egyiptomi nyelvben is kimutatható elő-ázsiai—egyiptomi, semita-hamita egyezések mellett, már a legkorábbi időkben egy tudatos szembenállás állapítható meg az idegennel szemben. A virágzó egyiptomi művészet már önálló. Ilyen problematikus kérdés az építőanyagra vonatkozólag annak feltételezése is, hogy a téglát nem lehetett Egyiptomban általánosan használni, mert a szűkben levő termőföldről származott. A szerző később helyesen utal a napon szárított téglák használatára, amit sok egykorú ábrázolás bizonyít. Hiánykeresés e gondos munkában szinte céltalan. Talán a kettős falú erődrendszert említhetném meg, az ókori hadi építészet remekét az azóta sajnos vízzel elöntött núbiai Buhenben. Tudjuk, hogy más tárgykörhöz tartozik és más régészeti, művészeti alapismereteket kíván meg, mégis sajnáljuk, hogy az ókori Kelet-Ázsiába már nem vezet át e nagyszerű munka. Amit viszont a műben kifogásolunk, az az idegen szavak átírása. Igaz, hogy a könyv végén az olvasó ott találhatja a megfelelő átírási kulcsot, de ez rendkívüli módon megnehezíti a mű olvasását, különösen tankönyv esetében. A keleti nyelvekben nem jártos olvasó lehetetlen kiejtések fog olvasni, hacsak nem figyel folyton az átírásokat. Más szerepe van egy szakember számára írt, nyelvészeti szempontból is fontos szöveg hivatalos, nemzetközi átírásmódjának és más szempontból fontos egy idegen név olvasata pl. egy építészeti munkában. A nyelvésznek fontos tudnia, hogy Doser nevében az aláhúzott d eredetileg egy palatizált d volt, amely a koptban már dzs hangként jelentkezik. A mérnök és építész azonban Doser-nek fogja olvasni a nevet ahelyett, hogy akár Djoszert vagy az irodalomban már meggyökeresedett Dzsoszert mondana. (Helytelen különben az a megjegyzés, hogy a szokásos kopt olvasási mód nevekre vonatkozik csak. Felvethető az a kérdés is, hogy egy ilyen munkában mi szükség van háromféle [valójában négy] egyiptomi h hang megkülönböztetésére, amikor a magyarban csak egyetlenegy van.) (A magyarázata pl. a ponttal ellátott h kiejtésére nem is helyes.)

Ne ezzel a vitával fejezzük be az ismertetést egy alapvető, hiányt pótló nagyszerű munkáról. Említsük meg tehát, hogy a gazdag tartalomhoz a külső formának az elismerése is járult az Országos Könyvművészeti Bizottság kitüntető díjazása révén.

Wessetzky Vilmos

OROSZ GRAFIKA A 20. SZÁZADBAN
 RUSSISCHE GRAPHIK DES 20. JAHRHUNDERTS.
 100 BILD TAFELN.

Leipzig, 1967. Insel-Verlag

Az *Insel*-kiadó — mint már oly sokszor tette — újabb, értékes meglepetéssel ajándékozta meg az olvasókat.

Elismerés illeti Werner Timm gondos válogatását és tárgyilagos tanulmányát. Teljes áttekintést ad a 20. századi orosz grafikáról: ahogy a sokféle irányzat váltja egymást és él egymás mellett — a szecesszió, a realista tárgyiasság és a romantika különféle válfajai, az absztrakt, non figuratív törekvések és a népművészet ősi egyszerűségű, szuggesztív erejű kifejezőmódjának eredeti továbbfejlesztései.

A képeket szemlélve, könnyen felismerjük azokat a szájakat, amelyek a modern orosz grafikát az európai grafika más, legfejlettebb változataival — elsősorban a franciával és a némettel — kötik össze; felismerjük az azonos fejlődési tendenciákat, a kölcsönös ösztönző megtermékenyítést, sőt az alkalmi együttműködést is.

Közismert tény, hogy az orosz grafika több területen — az absztrakt, non figuratív ábrázolás terén éppúgy, mint például a gyermekkönyv-illusztrálásban — világviszonylatban nemcsak kezdeményező szerepet töltött be, hanem a maga nemében a legjobbat, legmaradandóbbat nyújtotta.

Csak így, összefüggésében áttekintve, látjuk, mennyire európai és mennyire sajátosan orosz ez a művészet.

Mindenképpen hasznos vállalkozás a modern orosz grafikának történeti fejlődésében való bemutatása.

Nem mintha egy pillanatra is megfélemlíthetnénk a világtörténelmi cezúráról, az orosz forradalom győzelméről, a szovjet és az emigráns orosz irodalmi-művészeti tábor polarizálódásáról.

De ahogy a történelmi fejlődés mai nézőpontjáról Sztavinszkij és Bunyint (nem általában az emigránsokat, hanem az igazi nagy nemzeti alkotókat) éppúgy a modern orosz kultúra elidegeníthetetlen részének tekintjük, mint Gorkijt és Prokofjevet, Kandinszkij és Chagall (az utóbbi minden idegszájával és látomásaival) éppúgy sajátos részei az orosz művészetnek, mint ahogy Picasso spanyol és Masereel belga művész maradt, bár életük túlnyomó részét hazájuktól távol, Franciaországban töltötték, ennek az országnak légkörében érett meg művészetük.

Jól tudjuk, milyen rendkívüli történelmi-társadalmi nehézségek között fejlődött a szocialista hazához kezdetől hű művészet a forradalom győzelmének és az új rend megszilárdulásának éveiben. A forradalom és a polgárháború zíravarával, a nyomorral szemben a jobb, emberibb világért küzdő művészek bőven merítettek ihletet a történelmi eseményekből.

A könyvben szereplő alkotók sora azt is világosan bebizonyítja műveivel, hogy nem a tehetség hiányán, hanem a szocialista művészet dogmatikus művészetpolitikai értelmezésén múltott a művészeti élet eléggé hosszú ideig tartó pangása.

Ezért is olyan hasznos vállalkozás ez a könyvecske, mert a köztudatban — mind „jobbrol” (a polgári esztétika elutasító nézőpontjáról), mind „balról” (a néhány

évtizeden át beidegződött vulgáris-dogmatikus, az impresszionizmust és posztimpresszionizmust a dekadenciával azonosító nézőpontról) — eléggé makacsul él ma is a szocialista művészet hamis, sekélyes, sivár elképzelése, korlátozva a tömegek esztétikai befogadóképességét, sok nehézséget gördítve az esztétikai nevelőmunka elé.

Ezzel egyáltalán nem kívánjuk trónra emelni az absztrakt, non figuratív művészetet, amely — meggyőződésünk szerint — megjelenésekor érdekes, eredeti kísérlet volt, de későbbi, epigonisztikus formáiban már erősen anakronisztikusan hat, nem a jövő művészete-ként.

Amit hangsúlyozni kívánunk: az orosz grafika fejlődése a századelejétől napjainkig — az *Insel*-kiadvány tanúsága szerint — mélységesen elgyőződködött a felfogásmódok, stílusok, technikák rendkívüli változatosságával, a művészek képzeletgazdagságával, a tematika sokféleségével.

Nem kívánjuk Timm mértéktartó, tömör gondolatmenetét ismertetni, csupán elismerésünket kifejezni sok érdekes összefüggés felvillantásáért, a könyvillusztrációk különféle kategóriáinak bemutatásáért, a kitűnő kis portrékért, amelyeket a kötetben szereplő művészekről adott. Úgy gondoljuk, hiba volna legalább egy néhány nevet meg nem említeni: hadd emeljük ki itt az idősebb nemzedékből Osztroumova-Lebegyeva, Paszternak, Burljuk, Liszickij, Annyenkov, Orlov, Kandinszkij, Sterenberg, Arhipenko, Chagall, Falilejev, Kuznyecov, Kusztoogyiev, Nivinszkij, Favorszkij, Kravcsenko, Piszkarjov, Sztaronosov, Judovin, Goncsarov, Szamolov, Kaplan, Jermolajev, Kibrik (a *Thyl Ulenspiegel* és a *Colas Breugnon* illusztrátora!), a fiatalabbak közül Lanyin, Mogilevszkij, Pocstyennij, Borogyin, Szaharov, Golicin nevét. Mindegyik — a kötet többi szereplőivel együtt — külön méltatást igényelne.

Mint Timm megállapítja, a legújabb grafikai művekre a kritikai tárgyilagos szemlélet és az egyéni motívumválasztás jellemző, de érezzük bennük a tartózkodó lírát, sőt a szenvedélyt és személyes elkötelezettséget is. Valamennyi — főképp francia — hatás mellett, melyerőteljesen hat a fiatalok fejlődésére, meghatározó marad a környező világ reális képe. Lényegesek a hagyományhoz fűződő kapcsolatok és a népművészeti inspirációk. Ez a grafika nemcsak a specializált gyűjtőhöz, hanem egy rendkívül széles művészetszerető közönséghez fordul.

A 20. századi orosz grafika teljes, történeti fejlődésében való áttekintése, a gondosan kiválasztott lapok nagymértékben segítenek eloszlalni bizonyos ma is szívesen élő téves képzeteket. A könyv — válogatott képeivel és az élvezetesen megírt tanulmánnyal — nemcsak jól szolgálja az esztétikai tömegnevelés nehéz, felelősségteljes feladatát; sok meglepetést tartalmaz azoknak is, akik elég jól ismerik az orosz művészetet. A kötet kiállításának színvonala méltó az *Insel*-kiadó legjobb hagyományaihoz.

Lengyel Béla

KRISTIAN SOTRIFFER

A FAMETSZETTŐL, A KŐRAJZIG

Budapest, 1968. Corvina Kiadó

Amikor az olvasó — legyen az szakember vagy a művészet egyszerű barátja — kezébe veszi Kristian Sotriffer „A Fametszettől a kőrajzig” című, nemrég megjelent könyvét, lelkendező érzés keríti hatalmába. Nem alaptalanul, hisz összetalálkozott valamivel, amiről érzi,

hogy barátja, sőt kísérője, hasznos útítársa lehet tudományos munkálkodása közben; a laikus rajongó pedig eligazodást vár a számára rejtélyes grafikai technikák és történetük sűrűjében. Örömeik és várakozásuk — valamennyiünk várakozása — indokolt, már csak azért is,

mivel egy ilyen tanulmány régóta „hiánycikk” a magyar művészettörténeti irodalomban. Igaz, ebben az esetben csak magyar nyelvű munkát ismerhetünk meg osztrák szerző tollából, de nem tartjuk tragédiának, amikor első sorban egy régóta aktuális kíváncsiságot elégítünk ki. A könyv időszerűségét kiváltképp a korszerű esztétikai külső igénye vetette fel, mert ha éppenséggel csak eligazodni akarunk a művészi grafika sommázott történetében és születésük körülményeiben, akkor segítségünkre lehet a kis számú magyar szakirodalom is. Hoffmann Edith 1925-ös kiadású „Művészi sokszorosító eljárások” című művére, és főleg a Szőnyi István szerkesztette, 1943-ban megjelent — s máig közkézen forgó — „A képzőművészet iskolája” című könyvre gondolunk itt. Ez utóbbinak a „Grafikai technikák”-ról szóló fejezetében — mint ismeretes — a Fametszetről Molnár C. Pál írt, Varga Nándor Lajos pedig a Rézkarc, Rézmetszet és a Kőrajz művészettörténeti áttekintésében és technikai leírásokkal jeleskedett. Tehát van mihez nyúlunk — művészettörténeteseknek, és műbarátoknak egyaránt —, ha az előbb felsorolt sokszorosító eljárásokhoz közelebb akarunk kerülni. (A művészettörténeteseket szándékosan említettük, hisz számos tapasztalatunk erősíti meg, hogy a kollégák többségének fogalma sincs egy grafikai lap létrejöttének körülményeiről — csak eredményéről —, mivel nemcsak, hogy nem munkáltak meg egyetlen dűcot, lemezt vagy követ, de még arra sem vettek fáradságot, hogy egy műteremben meglessék a művész anyaggal vívott küzdelmét, és a számunkra rejtélyes műhelytitkokat.) Az említett művek — eligazító-képességük mellett — azért nem kielégítőek, mert egyrészt kevés a reprodukciós anyaguk, másrészt, mert a szegényes külső ma már nem csábít és ingerel olvasásukra. Könyvművészetet, korizlést is látni akar az igényes olvasó. Olyan alapvető követelménye a szakkönyvnek az esztétikus külső, mellyel aktív ráhatást kell gyakoroljon, magyaráz: fel kell kínálnia magát. Különben hiába tartalmazza sorai a legérdekesebb témát és előtte tartja ki nem mondott bölcsességeket — nem lesz vonzereje.

Sottriffer könyve első rátekintésre is rendelkezik e pozitív külső jegyekkel. Már a borítólapon is művészi tervezett: fehér alapon remekül megválasztott betűtípus; arany és mérték egységével komponált szövegtűkör fekete és szürkészöld betűsorokkal; betetőzésül pedig az alsó mezőben aranylőnőn okkeres negatívban feketén kidomborodó fametszet: Edvard Munch „Este” című remeke. Természetes, hogy az ilyen első benyomás után izgatottan nyitjuk ki a könyvet — csak úgy találomra. A biztató kezdetet sem követi csalódás: remek a tipográfiai munka. (Elismerés a Kossuth Nyomda nyomdászainak.) Tovább lapozva felfedezhetjük az ötletes és következtetése szerkesztési elven nyugvó szövegtűkört is. A szerzői alcím „A művészi grafika története és technikája” tárházát ígéri, így ezek megkülönböztetésül — az egyes fejezetek határozott szerkezete, címei és alcímei mellett — formailag is variált a szövegrész: a történeti áttekintés egy, a technikák ismertetése viszont kéthasábos, és az előbbinél kisebb betűkkel szedett. Ez utóbbi rendszert követi a sorszámmal ellátott fekete-fehér reprodukciók legfontosabb adatainak ismertetése. A nagyszámú fekete-fehér, majd a színes reprodukciók felfedezése után pedig elismerésünk a tetőpontra hág. Az inger maximális, hozzáfoghatunk a magas-, mély-, és síknyomású művészi grafika történetének és technikái megvalósításának olvasásához.

Mielőtt a könyv belső betekintésére térnénk, szükségesnek érezzük előrevetni, hogy reflexiónk szerkezete — már a könnyebb követés miatt is — a sottrifferi fejezetek sorrendjéhez igazodik. Remélhetőleg ez arra is módot ad, hogy a mű erőnyei és hibái, reálisnak vagy túlzottnak, elegendőnek vagy elégtelennek érzett részei plasztikusabban kirajzolódhassanak.

Az első fejezetben „A sokszorosított grafika művészi értéke”-ről beszél a szerző. Lírai hangvételi, irodalmi ízzel fűszerezett sorokban általánosságokat említ. Belevág egy-egy eljárás menetébe, szép kicsengéssel ugyan,

de az avatatlan nem sokat ért még belőle. Egy-két alapvető tényt is rögzít, melyek közül fontos a sokszorosító grafikai eljárások visszavezetése a kézművességre és a művészetnek a kézművességtől való leválása. Emlékeztet az 1571-es dátumra, amikor Itáliában rendeltileg mentették fel a firenzei Akadémia tagjait a valamely céhbe tartozás kötelezettsége alól. Sommázva adja elő, hogy a fa- és rézmetszők miként válták meg kifejezőeszközeik lehetőségét, és hogyan talált egyre megbecsültebbé az új művészeti ág, amivel, olyasmint akartak elérni, „ami eleven hatású és különbözik más művészeti lehetőségektől...” Arra is találunk utalást — itt még nevek nélkül —, hogy gyakran kis mesterek jutottak jelentős felfedezésekhez, melyeket később a nagyok aknáztak ki. Kissé csapongva és önkényesen arra is emlékeztet, hogy nem minden művész törekedett az egyéni jelleg megtartására, hanem inkább műveik reprodukcióval közvetítése volt a cél (Raimondi). Ha egy későbbi fejezetben korrigálja is önmagát, itt alaposan meggyanúsítja Mantegnát, aki „azzal a szándékkal alkotta meg kevés metasztétét, hogy stílusát érvényre juttassa és elterjessze”. Úgy gondoljuk, egyfajta vonatkozásban ez minden létező művészre érvényes. Ugyanakkor nagyon kevés, és kétes értékű törekvés lenne olyan művész esetében, mint éppen Mantegna volt, akinek rézmetszetei sokkal nagyobb hatással voltak az utókorra, mint táblaképei.

A művészet társadalmi szerepe, felépítmény-jellege, tudatformáló ereje és mindezek felismerése a szerző részéről csak imitt-amott felvillantva jelentkezik. Egy mondat között megemlíti, hogy „a sokszorosított grafika már kezdetől fogva fontos eszköze volt a vallási eszmék hirdetésének és a politikai tájékoztatásnak...”

Sottriffer bevezetőjének igen érdekes része az, amikor valósággal megsiratja a művészi grafika XV. és XVI. századi megbecsülését, szemben a XIX. századéval. A legújabb kor hanyatlását a reprodukciós grafika és az új mechanikus eljárások számájára írja, elmarasztalva a művészeket is, akik közül csak kevés „értette meg a fémmel, fával és újabban a kővel való munka tulajdonképpen értelmét és varázsát”. Megállapítását arra az elgondolkoztató évrre alapozza, hogy az 1880-as évektől kezdve vált szokássá a lapok szegélyen kívüli szignálása, ami egykor a mű szerkesztéséhez tartozott. Nyugalmát csak az a tudat adja némiképp vissza, hogy a XIX. század végén és a XX. században visszanyerte becsületét a grafikai lap, mely oly módon fejlődött, hogy ma „megállja a helyét a festmény mellett”. Gondolatait tovább szöve végül eljut a ma is égető problémához: „... a grafika értékelése a XX. század kezdete óta annyiban is új szakaszhoz érkezett, amennyiben olyan eszközt kezdenek látni benne, amely áthidalhatja a szakadékot a művész és a tőle szemlátomást elidegenedett közönség között.” A megoldást keresők között a német expresszionisták törekvéseit említi, akik — szerintünk — antidialektikus elképzeléssel „mint közösségi ideált a középkori műhelyszellemet hirdették”.

Csak a fejezet vége felé és igen homályosan említi, hogy mit is értünk grafikai műveken. Részletes tisztázás helyett Manet-ra hivatkozik, aki az elsők között tanította, hogy el kell különíteni az „estampes de traduction”-t az „estampes d'inspiration”-tól. Ez igaz, de az olvasónak kevés, aki már az elején szeretné a grafika elvét önmaga előtt tisztázni. A bevezetőnkben említett magyar forrásmunka alaposan és félreérthetetlenül ad választ e kérdésre. Ha dd idézzünk belőle részleteket: „A grafikai művek főkritériuma a sokszorosíthatóság elve. Ez azonban nem tévesztendő össze a reprodukálhatósággal. Egy ceruza-, szén- vagy krétarajz, egy vízfestmény vagy pasztellkép például nem grafika... Ezek... piece-unique-ek, egyetlen példányok, melyeket csak reprodukálni lehet, de sokszorosítani nem. A grafikai műveknek nincs is az egyetlen példányok értelmében vett eredetije... ha ilyenről egyáltalán beszélhetünk, (az) maga a fadűc, kő- vagy a fémlemez. Művészi grafika csupán az a műalkotás, melynek „eredetijét”, a sokszorosító alapanyagot: fadűcot, litográfiai követ vagy rézlemez, művészi megmunkálás hozza létre, vagyis azt a művész alkotja... A sokszorosíthatóság és a művész

alkotó munkája útján létrejött grafikai alapanyag az a két fő tényező, mely a grafikai művekre nézve elvi jelentőségű, és meghatározásukban mérvadó." — Még új Művészeti Lexikonunk is elköveti azt a hibát, hogy „szűkebb” és „tágabb” értelemben vett grafikáról beszél, holott művészi grafika csak egyértelműen — az előbbi idézet szerint — létezik. Tekintélyes szakembereink közül egyetemi előadásaiban Fülep Lajos prof. is különös élel hangsúlyozva választotta szét a grafikai eljárásokat a hozzájuk nem tartozó, de tévesen sokszor idesorolt, más művészeti technikáktól.

A bevezető rész záradékaként a századunk újító törekvéseiben jelentősek közül két mestert szeretnénk idézni, hangsúlyozva, hogy számunkra értékes dolgokat mondanak el a tárgyalt témáról. E művészek nemcsak alkotómódszereikben különböznek egymástól, hanem az ezzel adekvát érzésviláguknak, lelki és szellemi alkatuknak, és társadalmi nézőpontjuknak megfelelően nyilatkoznak a grafikusművészet szerepéről, lényegéről. Elsőnek az illúziók, az álmok és a misztikum iránt fogékony Marc Chagall szavait rögzítjük: „Valahányszor litográfuskó vagy rézlemez fölé hajoltam, úgy éreztem, mintha talizmánt érintenék. Úgy éreztem, hogy minden bánatomat és minden örömetem belerejthettem. Mindazt, ami életem folyamán történt. Születéseket, halottakat, lakodalmakat, a virágokat, az állatokat és a madarakat, a szenvedő munkásokat, a szülőket, a szeretőket az éjszakában, a bibliai prófétákat... Az ember egészen jó rajzoló lehet anélkül is, hogy ezt a furcsa litográfiai ösztönözést érezné az ujjában.” — Chagall-lal szemben Vaszilij Kandinszkij, korunk új realitásainak szenvedélyes kutatója, már történelmi szemlélettel fogalmaz; rangsorol és összefüggéseket keres a társadalmi struktúrákkal: „A rézkarc bizonyára arisztokratikus természetű, csak kevés jó minőségű nyomatot tesz lehetővé, amelyek ezenkívül mindig másképpen sikerülnek, úgyhogy minden levonat egyedi darab. A fametszet több azonos értékű levonatot adhat, de csak nehézkes módon teszi lehetővé a szín alkalmazását. A litográfia viszont a korlátlan számú levonat előállítására alkalmas, mégpedig a lehető leggyorsabban, tisztán mechanikai úton; s a szín egyre tökéletesedő alkalmazása útján közeledik a kézzel festett képhez; mindenesetre bizonyos mértékben pótolhatja a képet. Ez világosan mutatja a litográfia demokratikus voltát.” — Persze Kandinszkij sem mentes a szubjektivitástól, több helyütt is vitakozhatnánk vele. Legbántóbb az a kitétele, amikor a körrajznak valamiféle festménypótló szerepet tulajdonít. Számára ez pozitívum, pedig az olyan törekvések, melyek műfaji jellegűből ki akarnak törni, és másokhoz közelíteni, semmiképp sem helyeselhetők. A litográfia demokratikus volta csorbitatlanul megmaradhat akkor is, ha nem kíván a piktúrával hasonlósági versenyre kelni.

„A fametszet és rokon eljárások” című fejezet a magasnyomású grafikai technikák áttekintését jelzi. Szándéka közben jó messzire megy vissza a szerző, hisz régebbi előzményekként az egyiptomi és babiloni fapecsételőket is mintául veszi, majd átfut a kínai nyomatokon az időszámításunk előtti időkől az időszámításunk szerinti VIII. századig, amikor is először beszélhetünk művészi fametszetről. Ugyanakkor a legalább annyira jelentős japán fametszetet meg sem említi. A tájékozatlan olvasó szempontjából nem lényegtelen, hogy utalást kap a XV. század elején megjelenő közép-európai papírmalmokra, melyek a nyomtatás előfeltételeit biztosították, s melyek után „szinte egy csapásra megkezdődött a nyomtatott képek előállítása, amelyet a kezdetleges, korai fametszet vezetett be”. Sőt, „igénytelen, szűkszavú, vonalas” voltokról is olvashatunk — csak hogy a fontos művészettörténeti példákat elhallgaltak. Nem tudni, mire gondol, csupán sejtjük, hogy a középkori biblia pauperumokra vagy ars moriendikre, melyeken nemcsak a fadúc rajzai voltak kezdetlegesek, hanem levonatolási módjuk is, ami prés nélkül, simítófával történt. Ez utóbbi azért sem hagyható figyelmen kívül, mivel még a XV. század elejéről ismeretes egy francia ars moriendi témájú könyv, mely a fametszet történetének kutatását, első

megjelenési helyének kimutatását még izgalmasabbá teszi. Már is elgondolkodtató az az ismert adat — Sottriffer ezt meg sem említi —, mely szerint az első fametszetű könyv 1461-ben jelent meg Pfister kiadásában. Az ars moriendi francia mesterének munkája így feltehetően megelőzte azt a firenzei játékkártya készítő is, aki — szerzőnk által is említve — 1430-ban fából készítette nyomóformáit; s az is kétségesé válik, hogy első volt-e francia földön az 1452-ben, Liège-ben felbukkanó mester.

Az 1410–20 körül megjelenő művészi kvalitású, vonalas megoldású metszetekről Sottriffer így ír: „Mindenesetben színezték őket, vagy legalábbis ezzel a céllal készültek. Ez magyarázza, hogy miért nem készült akkoriban folthatásra épülő fametszet, amely pedig a fából készült nyomódúc jellegének sokkal inkább megfelelt volna.” Véleményünk szerint ez a következtetés téves. Folthatásokra épült dúcok ugyanis azért nem készülhettek, mivel a technikai lehetőségeket a fejlődés kezdeti szakaszán még nem tudták kiaknázni. A stílus fejlődésével, amikor már lehetővé vált a gazdagabb árnyalás — ami a grafikában a színt is hivatott pótolni —, egyre inkább mellőzték az önálló lapok kiszínezését. Szerepelt itt könyvében egy kitűnő reprodukciót, a XV. század harmadik negyedéből való „Szent Antal megkísértését”-t, de elszalasztja az alkalmat, hogy éppen ennek segítségével adjon választ a legjellemzőbb dolgokra, hogy ezt használja fel az egész műfaj sajátosságainak magyarázatára, a felmerült problémák tisztázására.

A tárgyalt grafikai eljárásnál „A nagy mesterek” című fejezet részben áttekinti a valóban nagy mestereket anélkül, hogy stílustörténeti elemzést végezne. Név- és adathalmazok szövevénye között a főhelyen találkozunk Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, az ifjabb Hans Holbein, Hans Baldung Grien, Lucas Caranach neveivel — egy-egy művüket is említve —, akik legtöbbször „újszerű hatásokat hoztak ki a fából”. Kár, hogy azt már nem árulja el: mik voltak ezek az újszerű hatások? Cranachról ugyan megemlíti a két dúc alkalmazását a fény árnyék hatásának eredményeivel, majd az alig ismert Hans Wechtlinnek tulajdonítja a tónusos fametszet valószínű felfedezését. Mindezt kellő bizonyítás és módszerük méltatása nélkül. Albrecht Aldorfer műveiben meglátja ugyan a Mantegna és Michael Pachet által közvetített térítást, de tovább már nem törődik vele, s azzal sem, hogy „az ő érdeme az első tiszta, színes fametszet megalkotása is”. (Regensburgi „Szép Madonna”) Nem lett volna érdektelen, ha elmondja, hogy mi készítette elő és miképp metszették a fekete alapra nyomott „fehér metszet”-et, „melyet feltehetőleg a svájci Urs Graf talált fel”.

Külön szakaszban foglalkozik a „clair-obscur nyomtatás”-tal, ahol is Ugo da Carpival vitakozik, aki — Raffaello és Parmigianino műveit másolva — ír az „a chiaro e scuro” új módszeréről. Vitáját Vasarival folytatja, aki Carpinak tulajdonítja a feltalálást. A fő érdem a német Burgkmairé, aki „már korábban is alkalmazta azt...” Sőt, Burgkmair metszője, Jost de Negker, egy 1512-ben kelt levelében Miksa császárnak kérkedett is e találmánnyal. Állítását valóban igazolja az 1510-ben készült „A halál és a szerelmespár” három dúcoss metszete — anélkül azonban, hogy a Carpi-vitára perdöntő választ adna. Végül meg is nyugszik az elsőbbség kérdésének „amúgy sem fontos” tisztázatlanságában. Ezután így vagy úgy Beccafumi, Tiziano, Rubens kerülnek bemutatásra, hogy végkövetkeztetésül kimondhassa, hogy az igazi elismerés Jan Lievensen illeti, „mert félreismerhetetlenül önálló műveket alkotott, és dúcait kétségtelenül maga is munkálta meg”.

Sottriffer negatívan értékeli a száldúcvesés feltalálását, amely után „az artisztikum elem kiszorította a művészt”. Eleve jó lenne tudnunk, hogy miben látja a különbséget az artisztikum és a művészet között, s még inkább azt, hogy miért minősíti az új felhasználást a pusztá reprodukálás korszakának. A Szőnyi könyvben Molnár C. Pál a fametszetről írt dolgozatában teljesen ellentmond Sottriffernek, leszögezve, hogy „... a forradalmi átalakulás akkor következett be, amikor a hárántul szeletezett, úgynevezett száldúcok használatára

tértek át" a fa rostjainak mentében vágott, úgynevezett lapdúcokról; továbbá, hogy „ettől az időtől számít a fametszés újkora”. Sottriffer a XIX. század xilografusaira gondol, de sajnálkozása közben is elismeri tevékenységük jelentőségét, Doré, Daumier, Menzel rajzainak „csodálatra méltó pontossággal” történt sokszorosításával. „A modern fejlődés” alcím alatt újra eljut az elismeréshez, kiemelve a franciákat, akik új életre keltették a „régisikerű metszet eljárást”. Millet-t és Gauguin-t mint sajátkezü lapdúc metszőket üdvözlí, hogy a babérkoszorúval végeztek is Edvard Munch, majd a német expresszionisták fejét övezze. Sottriffer művének hibája ezúttal az, hogy a szaldúc alkalmazásának térhódításában csak a kezdeti negatívumokat veszi észre, de a nyilvánvalóan meglevő objektív okok tudományos vizsgálatára nem is gondol. Ugyanígy veszi tudomásul a Millet-vel kezdődő megújulást is anélkül, hogy az idevezető fejlődési tendenciákat csak vázolni is próbálná.

A művészettörténeti áttekintés végéhez érve az ismeretekre szomjas olvasó megdöbbenve konstatálhatja, hogy a fejezet címéből egyedül a fametszetről kapott valamit, de a „rokon eljárások”-ról egy szó sem esett. Pedig — csak a legnépszerűbbre gondoljunk — a linóleum-metszet is magasnyomású grafikai technika, sőt 1895 tájától — amikor megszületett — már több mint félszázados története van. Talán a technikai megmunkálással foglalkozó fejezetben — vigasztaljuk magunkat — minden hiág, minden hiány pótolva lesz az odakívánczó részekkel.

Utaltunk már arra, hogy egy ilyen célzattal írt könyv-nél a legnagyobb érdeklődés a manuális-technikai rész felé irányul, mivel az ismeretek itt a legszerényebbek, s mert a grafikai lapok legtöbbszörnek létrejöttét misztikus homály fedi. A magasnyomású eljárások története után a megmunkálási manőverekre két kis fejezetet is szán Sottriffer, és pedig „Anyagok, technika, szerszámok” és „Papírok, ismertetőjegyek, minőség” címek alatt. A sorok mohó étvágyú fogyasztása után hamar rá kell döbbernünk, hogy éhségünk csillapítatlan marad. Pedig mindenről szó esik, ami a sima fadúc kézhezvételétől az első megszületett nyomatig történik — de elme legyen az a javából, amely megérti és el is tudja raktározni az olvasottakat! Hogy alig érthető és emiatt nem maradandó a kapott szöveg, annak az az oka, hogy nem rendelkezik az ilyenkor elengedhetetlenül szükséges autovizuális közlőképes-séggel. Különösen nagy fontosságú lenne ez olyan esetben, amikor a nélkülözhetetlen szemléltető ábrák is hiányoznak. A fejezet végéhez érve az avatlatlan csak arra emlékezhet, hogy hallott valamit a korai „egyleveles” nyomatokról, a dúc befekettítéséről, a körvonalak kimunkálásáról, próbalevonatokról, továbbfejlesztésről, színes nyomatok készítéséről, „vonalkázással való modellálás”-ról, lapdúcokról és szaldúcokról stb. Majd kezdheti újból az elején, hogy valamicske megmaradjon benne. Ami a legkonkrétabb, az egy ide beépített történeti adat: Thomas Bewick angol rézmetsző volt az első, aki 1770-től a szaldúcot alkalmazta. (A Művészeti Lexikon címszavai alatt a dúcok két jelentős alkalmazási módjáról nem esik szó, Bewick nevét pedig hiába keressük a megfelelő helyen.) Ezek után nem maradhat más hátra, mint ismét elővenni a jó öreg „Képzőművészet Iskolája” kötetet, mely nagyobb sikerrel oldja meg a fennmaradt problémákat. A szeretettel írt szöveget szakszerűbb tálalása mellett szemléltető ábrák teszik vizuálisan is átláthatóvá.

Ami pedig a „rokoneljárások”-at illeti, annyit meg tudhatunk, hogy magasnyomású technika még a cinkmaratás, a fémbe-metszés, a tésztanyomat, úgy mellékesen a linóleum, és olyan anyagok is használatosak, mint a plasztik, plexiüveg, furnérlemez vagy kartonlap.

A fametszetet tárgyaló fejezetet — történeti kialakulásukhoz is igazodva — „A rézmetszet és a rézkarc” összefoglalása követi. Sottriffer módszere változtatlan marad, így ismétlésekbe nem bocsátkozunk. Ehelyett a fejezet tartalmát követjük, és csak megjegyzésünk esetén szakítjuk meg azt. A kezdeti idők rézmetszőiről elmondja, hogy azok ötvösök voltak, s hogy az első kar-

colók páncélokot díszítettek maratással. Ezért természet-szerű következtetéssel látja a mélynyomás összefonódását a kézművességgel. Martin Schongauer nemcsak az első ismert név, hanem az első kiemelkedő jelentőségű rézmetsző is volt. Mellette a felső-németországi mestereket említi, így E. S. mestert, a Házi-Könyv mesterét és a Játékkártyák mesterét, akinek nevéhez az első datált rézmetszet is fűződik 1446-ból. A fejlődést, illetve a kezdetet a niello technikából vezeti le, s hivatkozik Vasari téves és később visszavont feltételezésére, hogy „a niello-munkáiról híres firenzei Maso Finiguerrát tartotta a rézmetsző művészet feltalálójának ...” Így érkezik el Itáliába, de elég szemérmesen bánik művészeivel, akik közül — Pollaiuolo és Botticelli is — „kapcsolatban álltak a meginduló rézmetszettel”. Köz tudomásul, hogy Antonio Pollaiuolo hatással volt a német rézmetszésre is, de szerzőnk ezt eltitkolja. Igaz, kicsivel később korrigál valamit azzal, hogy Dürerhez érve elismeri: „ugyanannyit köszönhet is az olaszoknak, mint amennyiben ő hatott művészi fejlődésükre.” Sőt Bellini, Credi és Pollaiuolo művészetét tartja Dürerre nézve döntőnek. A híres „Ádám és Éva” metszetet tárgyilagosan ítéli klasszikus itáliai felfogásúnak, s kitűnő reprodukció segítségével az elemzést is megkísérli. Dürer kortársai közül id. Lucas Cranach és Lucas van Leyden kapják a legelőkelőbb helyet rangsorolásában. Az olasz rézmetszőkkel szembeni tartózkodása ismét előbukkan Mantegna-val kapcsolatban, akiről csak most tesz említést elismerve, hogy a legnagyobb volt a hatása. De aztán le is fokozza azzal, hogy „sajátkezűleg ... csak kevés lapot kivitelezett ...”

A rézkarc kezdetét — ismert tényekre alapozva — a páncélok és fegyverek díszítését szolgáló vasmaratással hozza összefüggésbe. Daniel Hopfer nevét említi a Miksa császár udvarában serénykedő művészek közül, s a maratott lemezről való nyomtatás feltalálását egyenesen neki tulajdonítja. Műveiben elismeri az olasz grafika hatását is. Majd Urs Grafot meg sem említve Dürer és Altdorfer érdemeit foglalja össze, kiemelve egyes részfeldolgozásokat. Az olasz karcoló sorából Parmigianinót tartja „az olasz rézkarc atyjá”-nak. Rembrandt-hoz úgy érkezik el, hogy a németalföldi mesterekről — akik 1510—15-ben savakkal végeztek kísérleteket — mindent elhallgat. Rembrandtot is annyi lényegessel intézi el, hogy „a tiszta vonalmaratás eszközével ért el máig is felülmúlhatatlan hatásokat ...” Összefüggésbe hozza a francia Callot-val, akitől a kemény lakkréteg alapozást tanulta, és a hidegtű-karcban a rembrandti erőnyeket említi. Jelentős kísérletezőként kerül névsorába Hercules Seghers, aki a lágyalap eljárás első alkalmazója volt. Ennyi a XVI—XVII. századról. A XVIII. századból Jean-Charles François és az angol Arthur Pond a krétamódor alkalmazásával kerül krónikájába. „A legnagyobb teljesítményeket” Gilles Demarteau és Louis-Martin Bonnet nevéhez fűzi. François nevét az aquatinta használatával kapcsolatban is említi, bár módszeres alkalmazását Le Prince-től sem vitatja el. A spanyolok közül Goya „mérhetetlen nagyságá”-nak hódol. Itáliában „sok dicsőséget” hoztak a rézkarcnak: Antonio Canal (Canaletto), Piranesi és Tiepolo. Angliában Hogarth és Rowlandson, a németeknél a lengyel származású Daniel Chodowiecky jelentős még e században.

Sottriffer külön alfejezetben foglalkozik a „Modern rézkarcok”-kal. Túlzott szigorral itélkezik a XVII. és XVIII. századi helyzettől, amikor „a metszők, másolók és sokszorosítók több nemzedéke is megtette már a magát a művészi grafika kipusztítására”. Véleményünk szerint ez így nem fedi a valóságot, s állítását nem is igazolja érvekkel. A művészi grafika, így a mélynyomású eljárások nem veszítettek művészi értékükből még akkor sem, ha népszerűségük alább hagyott a kezdeti érdeklődéshez viszonyítva. Hogy a kvalitás nem romlott, s a stílus gazdagítása és a belső artisztikum értékei egymás mellett növekedtek, arra éppen — a szerző által is érintett — Rembrandt és Goya grafikai anyaga lehet példa a fenti századokból. Eredményeikből mit sem von le az, hogy a grafikai technikák reprodukciós eszközként is divatos-sá lettek. Sottriffer nyilván ezt kárhoztatja.

A XIX. század második feléhez érve a „bekövetkező általános művészi felocsudás”-t köszönti, amikor a grafikusok ismét szerszámot fogtak és sajátkezűleg készítették levonataikat is. Az új fellendítők közül Charles Meryont említi, majd Whistlert, aki Ensor és Munch lapjait is megelőzve ért el új hatásokat. Az expresszionisták közül a legpozitívabban Max Beckmann szuverenitását értékeli. A „kubizmus utáni” nagy kísérletezők sorában Jacques Villon, Braque, Picasso, Rouault és Chagall kapnak helyet. Döntő szerepet az „Atelier 17.” játsza — különösen „ami a színes nyomatokat illeti” — élén Hayterrel. Hatásuk legjobban Johnny Friedlaender aquatinta lapjain mérhetők le.

Varga Nándor Lajos a Szőnyi szerkesztette könyvben a mély- és síknyomás fejezetét írta — még Molnár C. Pálnál is alaposabb munkát végezve —, és művészettörténeti áttekintést is ad. Írásának eleve pozitívuma, hogy külön tárgyalja a rézkarc és külön a rézmetszet történetét, szemben a sottrifferi nehezen követhető, elegyített módszerrel. Ő is sok nevet felvonultat, de sokkal több művüket is vizsgálja. Tárgyilagossabb is az egyes országoknak juttatott érdemek osztogatásában. Néhál érzett hézagai nem elfogultságának jele; objektív szándéka ilyenkor is megmarad. Nincs mód teljesen összevetni a két művet, csupán egy-két hivatkozással szeretnénk élni. Daniel Hopfer esetében nemcsak feltételez, hanem konkrétan megnevezett művekkel (Golgotha, Szt. Sebestyén) hivatkozik. Nem hagy el olyan művészettörténeti dátumot, mint az 1513-ból származó első keltezett rézkarc, mely a svájci Urs Graf nevéhez fűződik. A rézmetszet történeti áttekintésénél a műfaj születésének vitájában — Piniguerra vagy a németek? — salomoni ítélettel, s mégsem önkényesen dönt: „Igazságosan úgy járunk el, ha a rézmetszet ötvösi kezdeményezését az olaszoknak, a grafikait a németeknek tulajdonítjuk.”

A megmunkálási eljárásokat tartalmazó fejezetet Sottriffer három alcím alatt — A mélynyomás technikái, Anyagok, papír és nyomtatás. Megkülönböztető és ismertetőjegyek, minőségi különbségek — tárgyalja. Először a „hideg” és „meleg” eljárások alapelveit definiálja, majd a rézmetszetre, alfajtaíra és szerszámaira tér ki. Sor kerül így a hidegtű-karc, az acélmetszet és cinkmetszet, a borzolás (mezzotinto), a kréta-módor, az üvegkarc ismertetésére történeti adatokkal is kiegészítve. A maratott rézkarcnál is leírja a legismertebb eljárásokat, szerszámokat, nyomtatási módjukat. Ezek: foltmarás (aquatinta), lágyalap, repesztés vagy rezervázs, színes rézkarc, dombornyomat, heliogravure. Amennyivel szélesebb skálájú és bonyolultabb a mélynyomású grafika, olyan mértékben zavarosabb és kaotikusabb áttekinthetőségük és megértésük. A fametszetet ehhez viszonyítva könnyebb volt elraktározni, itt viszont teljes marad a homály. Sajnos a szemléltető ábrák ezúttal is elmaradtak, pedig e szerteágazó, technikai és vegyi eljárásokat egyaránt igénylő művészi tevékenység még inkább megkövetelte volna. Most sem marad más lehetőség, mint felülni Varga Nándor Lajos tanulmányát, melyből mindenki megértheti a legfontosabbakat. Persze csak addig a határig, amíg gyakorlati ténykedés vagy legalábbis a közvetlen megfigyelés nélkül ez lehetséges.

„A Kőrajz”-ról szóló fejezet olvasása közben az volt az érzésünk, mintha a művészettörténeti áttekintés ezúttal sikerült volna a legjobban Sottriffernek. Nem tudni, hogy ezt a műfajt megkülönböztető szeretete, vagy a legfiatalabb múltra visszatekintő eljárás könnyebb rendszerezési lehetősége eredményezte-e nála. Műjellemzést persze ezúttal sem végez, hanem megelégszik az egyes eljárások — feltalálásuk és a jelentős művészek összekapcsolásával — lexikális adatainak közlésével. Az első művészi kőrajzok — először Felix H. Man állítása szerint — abban a „Specimens of Polyautography” című kötetben jelentek meg, melyet Philipp André adott ki 1803-ban, s melyben Johann Henrich Füssli és West munkái kaptak helyet. Alois Senefeldernek — aki találmányát poliautographiának nevezte — így nem juthatott más, mint a véletlen feltalálás öröme 1796-ban, de szimpatikus szerénységgel még ezt is elhárította magától,

mondván: „Nem én voltam az első feltalálója sem a kőrajznak, sem a kőről való nyomtatásnak. A kőlap maratását is gyakorolták előttem már évszázadokkal is.” Senefelder — aki betűk és hangjegyek sokszorosításán túl nem támaszkodott nagyobb igényt köveivel szemben — nyilván alapos tanulmányozás után tette kijelentését. A művészettörténeti kutatásra váró feladat, hogy felderítse a Senefelder előtti századok próbálkozásait, elvesztett eredményeit.

A feltalálást követően nem kellett sok idő a síknyomás elterjedéséhez. Európa jelentős kultúrcentrumai szinte egyidőben ismerkedtek meg vele: 1800—1801-ben Bécs, 1802-ben Párizs. Sottriffer becsülettel adózik a felmérhetetlen misziót betöltő André nyomdász-családnak, közöttük az Offenbach-i Johann-nak (Senefelder jobbkeze), majd Fredericnek, aki Párizsban megalapította az első litográfiai intézetet. A francia művészi litográfia elsőbbsége — a más országok főleg ipari célú alkalmazása mellett — még Sottriffer előtt sem lehet vitás. Németországban csak Adolf von Menzelnél ismer el „néhány példaszerű” munkát. A francia sorban Delacroix, Gericault és mindenek fölött Daumier neve emelkedik ki, de nem feledkezik meg H. B. Chalonról sem (ellentétben a mi Művészeti Lexikonunkkal), aki elsőnek használta 1804-ben a krétát, míg előtte csak tollal rajzoltak a kőre. „Az első mesterek” között természetesen Goya kap helyet, aki 1819-ben litográfálta először rajzait, s aki Bordeaux-ban — önkéntes száműzetésének éveiben — készítette a Los Toros de Burdeos lapjait.

„A litográfia első fellendülése” című részben a helyzet megváltozását Daumier működésétől számítja, aki közel négyezer kőrajza mellett „harcos vitaeszköznek... fegyvernek” is szánta lapjait. Közben megjegyzi, hogy ez a technika „Franciaországban is hamarosan pusztá reprodukciós eszközzé laposodott...”, de azután felsorol minden nagyságot, akik a művészi fejlődésért sokat tettek. A legkülönbözőbb törekvések képviselői követik itt egymást: Bresdin, Redon, Manet, Degas, Denis, Vuillard, Bonnard és mindenekfelett a zseniális Toulouse-Lautrec. Az ő színes litográfiái után indult meg a harc a fehér-fekete és a színes kőrajz között, de ez a küzdelem csak növelte az eredményeket. Signac, Gauguin, Pissarro, Carrière, Whistler és nem utolsósorban Munch gazdagították újabb eljárásokkal és stílusjegyekkel a kőre rajzolást. Cézanne, Renoir és Sisli működésében kifogásolja, hogy nem maguk, hanem nyomdászuk (Clot) vitte kőre terveiket.

„A XX. század”-ot méltatva a német művészek érdeklődését tartja jelentősnek márcsak azért is, mivel Menzel óta semmi érdemlegeset nem alkottak. Az expresszionistákat, s közülük is az 1905-ben alakult „Brücke” csoport tagjait méltatja, szinte senkiről meg nem feledkezve: Mueller, Nolde, Kirschner, Heckel, Schmidt—Rottluff neveit szerepelteti önkényes sorrendben. Törekvéseikhez sorolja a magányos Beckmann és Kokoschka nagyszámú litográfiáit is. Max Schlegel megújítóként bemutatása Németországban — véleményünk szerint — túlzás. Sottriffer sem tudja állítását egyébbel alátámasztani, minthogy „több, mint kétezer litográfiai művet alkotott”. A művek száma még nem dönti el a kezdeményezés vagy megújítás kérdését; egyetlen mű is betöltheti az ilyen nagy fontosságú szerepet. A legjelentősebb franciák és a franciává lett spanyolok felsorolásánál a legismertebb neveket veszi számba: olyan általánosságokat mond Picassóról, hogy „... a modern litográfia legdöntőbb hatású... ösztönzőjévé csak 1945 novemberében fejlődött”, majd „... valósággal megszálottja a technikai lehetőségeket”. Pedig arra is kíváncsiak lennénk, hogy miért és miben a legdöntőbb hatású, no meg, hogy mik azok a technikai lehetőségek, melyeket megszálottként alkalmaz? Valami kevés ugyan megfeythető Picasso módszereiről e mondatában: „A színt rendszerint csak dekoratív járulékként alkalmazta...”, de ez még mindig távol van egy amúgy is bonyolult művészet lényegének felvázolásától. Braque, Míró és Chagall esetében még ilyen vázlatot sem ad. Színte kizárólagosan Picasso ösztönző példájának tartja, hogy világszerte sok grafikus hasznosítja a litográfia kimeríthetetlen lehetőségeit. A második világháború utáni amerikai fejlődést Leonard

Baskin, Misch Kohn, Robert Motherwell, Stuard Dawis és Sam Francis neveinek pusztas felsorolásával akarja érzékeltetni. Hasonló a helyzet az angol litográfusokkal is, akik közül kettő szobrász — Henry Moore és Lynn Chadwick — és csak Graham Sutherland a tulajdonképeni grafikus. Az olasz névsor: Afro, Marini, Campigli, Vedova, Santomaso. Jugoszlávia, Lengyelország, Hollandia, a Skandináv országok és Dél-Amerika már művészek nélkül kap említést: (itt) „... is akadtak mesterei a művészi litográfiának a háború után”.

Érdekes, hogy Varga Nándor Lajos művészettörténeti áttekintése „A Kőrajz”-ról szóló értekezésében sokkal szűkszavúbb, mint a mélynyomású technikáknál volt. A feltaláló Senefelder érdemei mellett a legkiválóbbaként Vernet, Carle, Géricault, Delacroix, Daumier, Fantin-Latour, Carrière, Legros, Whistler, Menzel és a végén Goya neveit említi. Toulouse-Lautrec-et egész érthetetlenül kihagyja. Ezt az ösztövért példasort viszont bőven kiegyenlíti a technikai leírások lelkiismeretességével és értelmességével, mely ezúttal is megérteti azt, amit Sottriffer most sem képes átadni és az olvasó élményévé tenni. Pedig ezúttal is több szakaszban — A síknyomás eljárásai, Az anyagok és a nyomtatás, Megkülönböztető és ismertetőjegyek, A szítanyomás — áldoz a manuális műveleteknek, a különféle anyagoknak, vegyszereknek, nyomtatásnak, s ez ismét úgy sikerül neki, hogy a fától alig látni az erdőt. Mindent elmond a kő csiszolásától, előkészítésétől a rákerülő rajzig és a vegyi kezelésig, de mindez inkább riasztó boszorkányműködés, mint izgalmas és élményt keltő művészi foglalatosság. Hasonló homály veszi körül az eljárások sokféleségét: aszfalt-eljárás, algráfia, cinkográfia, rezervázs (repszés), színes litográfia, átnyomás, szítanyomás, kimosásos eljárás. A foltmarást és a fröcskölési eljárást egyszerűen elhagyja. A nyomóformáról megtudható, hogy az mészró, és hogy ebben a solnhofeni pala a legjobb, a nyomtatási elvet is kimondja, csak a nyomtatáshoz vezető bonyolult folyamat marad bővíszmutatvány, melyben az avatatlan néző csak a hókusz-pókusz látja. Mennyivel jobban ment volna mindez, ha szemléltető ábrákat alkalmaz különösen itt, ahol minden a legbonyolultabb. Még így sem könnyű a technikai folyamatok „átélése”, megértése. E sorok írója több évi stúdiumot folytatott a magas-, a mély- és főképp a síknyomású grafika területén, tehát bizonyíthatja, hogy teljes értővé csak így lehet válni. Ha érdeklődése Sottriffer könyvétől várná a választ, bizony nem tudna mit kezdeni egy elé tett nyomóformával.

Miután Sottriffer ismertette a magas-, mély- és síknyomás történetét és technikájakat, a „Mi az eredeti grafika” című fejezetben rátér az alapfogalmak tisztázására. Véleményünk szerint ezzel kellett volna kezdeni, és nemcsak pedzei a dolgokat, mint ahogy azt bevezetőjében tette. A logika mellett így megfelelő alapot adott volna a részletes tárgyaláshoz. Idézetei között a legérdemlegesebb a Comité National de la Gravure Française 1964-ben elfogadott meghatározása: „Eredeti grafikai műnek: karcnak, metszetnek vagy litográfiának az az alkotás tekinthető, amelynek levonatát, feketével vagy több színben, egy vagy több lemezzel, teljes egészében egy és ugyanazon művész alkotta és kivitelezte minden mechanikai vagy fotomechanikai eljárás kizárásával.” A továbbiakban beszél a levonatok művész általi hitelesítéséről, vagyis az aláírásról, a sorszám és az összes példány jelöléséről. Az igazi próbanyomatot szigorúan köti az egyetlen — unikum — példányhoz, melynek a végleges levonatosítás előtt kell készülni. Említést tesz a hamisításokról, melyet csak a hozzáértő tud megkülönböztetni a valódi művészi nyomattól, és az ügyes hamisításokról, amelyekről végül is annyi tudható meg, hogy vannak ilyenek. Vitatható — véleményünk szerint — a művész halála után készített levonatokról tett kitétele, hogy „ezek természetesen kevésbé szépek és értékesek, mint a művész sajátkezű levonatai, amelyek még életében készültek”. Úgy gondoljuk, amennyiben a nyomóforma még nem használódott el, és jó szakember végzi a préselést, épp olyan szép és értékes lapok készíthetők,

mintha a műveletet a művész maga végezte volna. Viszont az sem lehetetlen, hogy a peintre-graveur még életében rossz levonatokot készít. Majd új címek alatt hasznos tájékoztatást kap az olvasó a Kézíkönyvek és katalógusok-ról, Kiadók-ról és nyomdászok-ról, Párisok és vízjelek-ről, Gyűjtők és gyűjtemények-ről és a Grafikai egyesületek és kiállítások-ról. E témaköröknél már nem kívánunk időzni, csupán egy megjegyzésünk lenne. Az annyit kifogásolt szemléltető ábrák hiánya végül is részben pótolatik a könyv 139. oldalán. Ez az egyetlen ábra viszont kielégítheti a legtelhetetlenebb kíváncsiság netovábbját is, hisz nagy fontosságú tudnivaló tárul fel: milyen is egy vízjel? Megozza egy „Ökörfej, virág, háromszög és két harántvonás”-os vízjel. Félretekve a maliciát: erre kinek volt szüksége? A szakembernek nem, mert ebből semmit sem tud meg a vízjelekről, az egyszerű földi halandónak szintúgy nem, mivel erre volt a legkevésbé kíváncsi.

A fentiek után tulajdonképpen a végéhez is értünk Kristian Sottriffer „A fametszettől a kőrajzig” című könyve ismertetésének és az ehhez fűzött kritikai értékelnek. Nem volt szándékunkban minden apró részletre kiterjedő, mondhatnánk röntgenpontosságú vizsgálatot készíteni, hisz vállalkozásunk így is túllépte a szokásos terjedelmet; arról nem is beszélve, hogy ez a kiadás talán meg sem érdemelte a ráfordított időt és energiát. Hogy az eredetileg tervezett sommázó szándék időnként átváltott részletesebb polemizálásra is, az szubjektív kényszer következménye, vagyis az ügybuzgalom nem tudott ellenállni a kínálkozó kísértésnek. Összefoglalásunk elején máris megállapíthatjuk, hogy képzőművészeti szakirodalmunk bővült egy felemás, Janus-arcú művel, melynek egyik oldala pozitív, a másik negatív tulajdonságokat visel. Bár ez utóbbiakról sok szó esett, még néhány kiegészítést, záradékot kíván. A negatívumok szempontjából két alapvető hiányosság is megállapítható. Az egyik, hogy tudományos haszna — a legjobb indulattal is — indifferens, hisz semmi újat nem mond, önálló kutatási eredményekre nem támaszkodik; a szerző végeredményben szakirodalmi ismereteit kivonatosítja és mixeli egy bizonyos koncepció szerint. Többnyire ismert művészettörténeti lexikális adathalmazok mellett ez a nézőpont — véleményünk szerint — érzelmileg enyhén nacionalista ízü, s filozófiai alapját tekintve kimondottan pozitívista. A jelenségek sovány leírásán mit sem változtat az, hogy másoktól vett idézetekben objektív társadalmi vizsgálódásokra is bukkannak. Deduktív kísérleteket alig találunk a sok hivatkozásban. Másik észrevételünk — mely a két alaphiányosság második oldala —, hogy az effajta könyvnek — ha már nem tudományos igénnyel készült — az ismeretterjesztő művek érényével kellene rendelkeznie. Sajnos, ezt a funkciót sem tudta betölteni. A műveltségét szívesen fitogtató sznob ugyan beérheti az ömlesztett történeti adatokkal, de az igényes és gondolkodó ember már az evolúció törvényeinek tükrében, átfogóan szeretné látni egy sokrétű műfaj elindulását és korunkba érkezését. Ehelyett légüres teret érez — nem is beszélve a technikai megmunkálás hiábavaló sorairól. A könyvben a történelmi korszakok szinte egybefolynak. Semmi sem választja szét az egymást váltó társadalmakat és művészetüket. Minden idillikus rendben, észrevétlenül alakul. Sottriffer beszél ugyan fejlődésről, de nem tudni, mikor és miben voltak határai, s hogy milyen lett az újabb formációk arcúata. A művészettörténet nagy korszakai között nem tesz különbséget; se kimondva, se kimondatlanul nem derül ki, hogy az általa tárgyalt témának olyan étapjai voltak, mint: középkor, reneszánsz, barokk, klasszicizmus, stb. A modern művészethez érve minden esetben használ néhány terminus technicust, de a szavakból egyszer sem derül ki jelentésük. Pedig a XX. század izmus-erdejében az egyes stílustervezések lényegét legalább érintenie kellett volna. Az egyes korok és művészeik általános jellemzőit meghatározva, és ezen belül a legfontosabb adatokat kiemelve, sokkal tágabb ismeret-szerző lehetőséget nyújtana a nyilván sok munkát magában rejtő könyv.

Rontja a kiadás értékét, a ritka rossz fordítás is, mely germanizmussal tarkított magyar nyelven beszél. Éspedig oly korban, amikor „édes anyanyelvünk” tisztaságáért avatott elmék szüntelenül fáradoznak. Íme egy mondat — talán nem is a legkirívóbb — a sok közül: „Chagall is szuverén módon bánik ennek a technikának eszközeivel.” Mennyivel szebb és gördülékenyebb lenne ez például így: Chagall is szuverén módon bánik e technika eszközeivel.

Mi marad ezután a pozitív oldalon? Az a szép számú és kitűnő reprodukciós anyag, amelyért érdemes átlapozni a könyvet. A 17 színes és 78 fehér-fekete tábla, valamint a lapok közt meghúzódozó 20 kisebb-nagyobb reprodukció szinte önmagában megsejteti mindazt, amiről az írott szöveg sem tudott sokkal többet elmondani. Az egyes műfajisajátságok és az ezeken belüli stílusváltozások jobban leolvashatók és nyomon követhetők ezeken, mint Sottriffer szöszövényeiben. Aki pedig bizonyos fokú alapismerettel rendelkezik, az csak meghatódottan merülhet el olyan lapok esztétikai élvezetében, mint a XV. századi „Szt. Antal megkísértése”, mint Toulouse-Lautrec „Bohócna...”-je, Ugo da Carpi „Diogenész”-e vagy Kirschner „Fekvő akt”-jének mellképe, továbbá Kandinszkij „Lírai kép”, Villon háromlemezes aquatinta lapja, Chagall látomásos „Quai de Bercy”, valamint Picasso „A búcsúzás” című lapjának reprodukciói — hogy csak a színesekből emeljünk ki néhányat.

Befejezésül még egy gondolatlan szeretnénk megtoldani az eddigieket. Ez annak felvetése, hogy képzőművészeti propagandánkat, vagy ha úgy tetszik, a magyar grafika „export”-ját időszerű lenne megoldanunk, hogy végre tudomást vegyenek művészetünkről az ország hatá-

rain túl is. Nem grafikusművészeink hibája olyfokú ismeretlenségük, hogy még a „szomszéd” Sottriffer könyvében sem kapnak helyet. Nem név szerint, de még országunk megemlékezéséig sem. Jó lenne, ha megtudná, hogy az új magyar grafikának nincs szegyenkeznivalója, és hogy az versenyképes a kortárs európai munkákkal; s ha a technika továbbfejlesztésében kevesebb érdeme is van, bőven kiegyenlíti azt esztétikai minősége. Nem sorolhatunk fel mindenkit, csak ad hoc villan fel előttünk Duray Tibor, Hincz Gyula, Kass János, Kondor Béla, Martyn Ferenc, Reich Károly, Szász Endre, Szőnyi István neve — tekintet nélkül korukra, élőkre, holtakra, stílusirányzataikra. Véleményünk szerint nem lehet nélkülük — és még jó néhány társuk nélkül — az egyetemes grafikáról beszélni még akkor sem, ha elszigeteltségünkben mi is hibásak vagyunk. Különben nem szabad csodálkozni mellőzésünkön akkor, amikor olyan forradalmár művészek sem lettek megemlítve, mint Käthe Kollwitz vagy Frans Masereel.

Mindezek után feltehetjük az utolsó kérdést: érdemes volt-e a könyvet kiadnia a Corvina Kiadónak? Szigorú ítéletünket legfeljebb azzal oldozhatjuk fel egy félénk igennel, hogy valamiféle hézagot talán pótol, hisz grafikai technikákkal foglalkozó tetszetős küllemű és belzetű mű az elmúlt évtizedekben nem jelent meg könyvkiadásainkban. Hasznosságát tekintve pedig arra bizonyára jó, hogy az érdeklődést felkeltse, s ha nem is kapta meg az olvasó, amit várt, nyilván további tanulmányozásra fogja ösztönözni. Művészettörténészeinket esetleg arra, hogy vállalkozzanak egy hasonló rendeltetésű, de alaposabb munka megírására.

Ecsery Elemér

AZ 1967. ÉVBEN MEGJELENT KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOK SZEMLÉJE

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege

Kremsmünster apátság képtárát ismerteti Friderike Klauner. 20 képpel. (1. 1.)

St. Marein plébániatemplomának plasztikai díszéről ír restaurálásuk alkalmából F. Walliser. 22 képpel. (16. 1.)

Roelant Savery egy innsbrucki részletet ábrázoló rajzát mutatja be J. Felmayer. 5 képpel. (31. 1.) Hozzá-
szólás W. Wegnertől. (38. 1.)

Obersiebenbrunn kerti pavillonjáról Hildebrandtól ír restaurálása alkalmából W. Kitlitschka. 12 képpel. (39. 1.)

Két barokk oltár Jeutendorfban és Johann Joseph Resler, XVIII. századi szobrász művei a tárgya M. Koller tanulmányának. 10 képpel. (47. 1.)

Angéla Héjj—Détári: Altungarischer Schmuck c. könyvét méltatja M. Hörmann — Weingartner. (60. 1.)

Garas Klára: Italienische Renaissance-Portraits c. könyvét méltatja M. Leithe-Jasper. (61. 1.)

Genthon István: Die große Zeit der neuen französischen Malerei c. könyvét méltatja E. Bacher. (61. 1.)

Három gótikus faszobor restaurálásáról ír Gertrude Tripp. 20 képpel. (65. 1.)

Thomas Straiff Hollenthonban levő Vir dolorum faszobráról értekezik Joseph Zykan. 8 képpel. (84. 1.)

Ugyancsak Joseph Zykan ismerteti a kremsi volt dominikánus gótikus templom színes díszítményeit. 16 képpel. (89. 1.)

Weitra városban levő, sgraffito díszítésű homlokzattal bíró ház restaurálásáról és a díszítő képek grafikai mintalapjairól ír M. Lejskova—Matyasova, Prága. 10 képpel. (105. 1.)

Stájerországi épületábrázolásokat egy Obdachban levő XV. századi oltárképen talált Herwig Ebner. 8 képpel. (110. 1.) (Hasonló módon megtalálható a Szépművészeti Múzeum egy a szentbenedeki kastély kápolnájából származó oltárképen a kastély XVI. századi képe.)

A Duna partján fekvő Dürnstein apátsági templomának egyes restaurálási kérdéseiről ír M. Koller. 6 képpel. (124. 1.)

Franz Anton Pilgram, Regensburg kastélyának építéséről értekezik Hanna Dornik—Eger. 15 képpel. (141. 1.)

A riegensburgi kastély-múzeumot ismerteti Franz Windisch-Graetz. 4 képpel. (152. 1.)

St. Pöltenben levő, díszes kolostorbeli könyvtár restaurálásáról ír Gerhard Wimmer. 14 képpel. (155. 1.)

Johann Heinrich Schönfeld egy késői művét „Az anyal kiszabadítja Sz. Pétert” Reichersberg am Inn apátságában mutatja be G. Heinz. 1 képpel. (164. 1.) A mű restaurálását ismerteti M. Koller.

Az osztrák műemlékvédelem történetéből Schloss Tirol, hegyi erősség restaurálásáról ír O. Trapp. 6 képpel. (166. 1.)

A pécsi székesegyház XIX. századi restaurálását, mint példát a magyar műemlékvédelem történetéből, ismerteti G. Hajós. 9 képpel. (179. 1.)

Gerevich László: A budai vár feltárása c. művét méltatja G. Hajós. (213. 1.)

Czobor Ágnes: Holländische Landschaftsbilder c. művét méltatja B. Wykopal. (216. 1.)

Külön füzet a „Bibliographie zur Kunstgeschichte Österreichs” Schrifttum des Jahres 1965. Kunsthistorisches Institut der Universität Wien.

Alte und Moderne Kunst

Bernini Konstantin lovassobrát a Vatikánban és a vele kapcsolatos alkotói problémákat ismerteti Kurt Rossacher. 16 képpel. (I.—II. 2. 1.)

Az 1550—1630 közti stájerországi festészethez közöl adalékokat Peter Krenn. 13 képpel. (12. 1.)

Burgenland műemléki sajátosságait vizsgálja Alfred Schmeller. 13 képpel. (III.—IV. 2. 1.)

Fraknó várának (Schloss Forchtenstein), mely Sopron megyének most Burgenlandhoz tartozó részében fekszik, építéstörténetével és fegyvergyűjteményével foglalkozik Adelheid Schmeller—Kitt. 26 képpel. (9. 1.)

A habán kerámiáról és a megrendelőkről ír Franz Lessner. Hivatkozik Krisztinkovich Béla, Katona Imre, Csányi Károly, Csatai Endre—Dercsényi Dezső műveire is. 9 képpel. (21. 1.)

Regisztrálja a Szépművészeti Múzeum Bruegheltől Rembrandtig kiállítását Gerszi Teréz katalógusával, a Mojzer Miklós által összeállított Ismeretlen Mesterművek kiállítást és az Albertinában rendezett, a Szépművészeti Múzeum tulajdonában levő régi rajzok kiállítását Fenyő Iván katalógusával. (V.—VI. 54. 1.)

Harasztiné Takács Marianne Spanyol mesterek c. munkáját méltatja Ernst Köller. (56. 1.)

A salzburgi Schloss Freisaal freskóit ismerteti Lore Felsnig. 11 képpel. (VII.—VIII. 2. 1.)

Egy valószínűleg Franz Joseph Holzinger által készített elefántcsont szobrot ismertet Christian Theuerkauff. 6 képpel. (21. 1.)

Norbert Grund emlékkiállításáról a Belvedereben ír Peter Baum. 2 képpel. (48. 1.)

Referátum a budapesti Szépművészeti Múzeum régi rajzaiból rendezett kiállításról Fenyő Iván katalógusával. 3 képpel. (50. 1.)

Derkovits Gyula műveinek kiállításáról referál Peter Baum. (51. 1.)

Lorenzo Bernini római Sz. Teréz szobrával foglalkozik Rudolf Kuhn cikke. 5 képpel. (IX.—X. 2. 1.)

A grazi Münzkabinett kiállítása alkalmából ír Günther Probst az érem történetéről. 20 képpel. (9. 1.)

Csehországi szecessziós plakátművészetről értekezik Karel Holesovsky. 15 képpel. (29. 1.)

Bernini a római Sz. Péter székesegyházban levő oltárának problémáját egy angol magántulajdonban felbukkant Transfiguratio terrakotta-relief kapcsán oldja meg Kurt Rossacher. 32 képpel. (XI.—XII. 2. 1.)

Német domborított reneszánsz könyvkötések reformációs ikonográfiáját ismerteti Hanna Dornik—Eger. 14 képpel. (22. 1.)

Quentin de la Tour pasztell önarcképe Sothebynél 20,000 fontért cserélt gazdát. 1 képpel. (55. 1.)

Czobor Ágnes: Holländische Landschaftsbilder c. művét méltatja Ernst Köller. (56. 1.)

Egy trecentóbeli festett feszületet a Staatsgalerie Stuttgartban ismertet Peter Beye. 1 színes és 5 fekete képpel. (5. 1.)

Id. Hans Burgkmair néhány ismeretlen rajzát közli Franz Winzinger. Az illusztrációk közt szerepel az „Achilles megmentése” c. rajz is a budapesti Szépművészeti Múzeum tulajdonában. 9 képpel. (12. 1.)

Michelangelónak tulajdonított Keresztlevétel rajz a haarlemi Teyler Museumban a tárgya Charles de Tolnay értekezésének. 8 képpel. (20. 1.)

Pontorno portréfestészete körüli problémák III. részeként Michele Tosini műveivel foglalkozik Kurt W. Forster. 12 képpel. (27. 1.)

Rubens egy szakállas öreg férfifejet ábrázoló kréta-rajzáról ír Justus Müller — Hofstede. 7 képpel. (35. 1.)

A harmadik Tiepolóról, Lorenzóról értekezik Mercedes Precerutti—Garberi gazdagon illusztrált, tanulságos cikkben. 19 képpel. (44. 1.)

A velencei settecento udinei kiállításáról referál Gerhard Ewald. 2 képpel. (66. 1.)

Albrecht Altdorferről mint portréfestőről ír Alfred Stange. 1 színes és 3 fekete képpel. (91. 1.)

Id. Pieter Brueghel korai tájképrajzairól ír Karl Arndt. 6 képpel. (97. 1.)

Francesco del Cairo (1598—1674) műveinek egy sorával foglalkozik Mariagrazia Brunori. 7 képpel. (105. 1.)

Olasz barokk rajzokat Lambert Krahe düsseldorfi gyűjteményéből mutat be Heinrich I. Schmidt. 15 képpel. (112. 1.)

Az Egyesült Államokban levő Yale egyetem képtárának Paul Mellon 35 millió dollár értékű műkincseket ajánlkozott. 1000 festményt, 3000 vízfestményt, rajzokat, grafikákat és könyveket. (128. 1.)

Az elmúlt negyedszázadban az amerikai múzeumok látogatóinak száma megnégyesződött. Úgy becsülik, hogy 1967-ben több mint 200 millió amerikai látogatta az 5500 múzeumot. A művészeti múzeumok látogatóinak száma megduplázódott az utolsó 10—12 év alatt. (128. 1.)

Friedländer: Die Altniederländische Malerei c. 14 kötetes művét újra kiadja angolul A. W. Sijthoff, Leiden és az Editions de la Connaissance, Brüsszel. (130. 1.)

Adam Elsheimer 296 tárgyat felelő kiállítását a frankfurti Städel Institutban rendezték meg. Dieter Hoffmann referátuma. 5 képpel. (130. 1.)

Jan Lievens műveiről írt cikkének első részét adja közre Kurt Bauch. 12 képpel. (160. 1.)

Georg Pfründt, XVII. századi német szobrász egy mellszobrát mutatja be Michael I. Liebmann. 9 képpel. (171. 1.)

A müncheni Bayrisches Nationalmuseum ún. Pähler Altar-jának keletkezési helyéről és mesteréről értekezik Hanno Walter Kruft. 15 képpel. (185. 1.)

Carducho, Cano és Velazquez rajzokat mutat be Kurt Gerstenberg. 6 képpel. (191. 1.)

Joh. Paul Egel egy oltárkép vázlatáról ír Klaus Lankheit. 3 képpel. (196. 1.)

A budapesti régi rajzok Fenyő Iván által rendezett kiállításának (Wien Albertina) regisztrálása. 1 képpel. (215. 1.)

Bruegheltől Rembrandtig Gerszi Teréz által rendezett rajzkiállítás, Ismeretlen mesterművek Mojzer Miklós által rendezett kiállítás és Holland festészet Czobor Ágnes által rendezett kiállítások regisztrálása. 3 képpel. (217. 1.)

Szobrok Nino Pisano köréből. Antje Kosegarten tanulmánya. 23 képpel. (235. 1.)

Baldassare d'Este, XV. századi festő problémáját próbálja megoldani Eberhard Ruhmer. 23 képpel. (250. 1.)

Jan Lievens műveiről írt tanulmányának II. részét adja közre Kurt Bauch. 27 képpel. (259. 1.)

A müncheni Alte Pinakothek új Guardi képét ismereti Rolf Kultzen. 1 színes és 3 fekete képpel. (270. 1.)

Maria Zlinszky—Sternegg: Renaissance-Intarsien c. művét méltatja R. (309. 1.)

Antonio del Pollaiuolo egy életnagyságú feszületét a firenzei S. Lorenzo templomban ismerteti Margrit Lisner. 9 képpel. (319. 1.)

Michelangelo közreműködésének lehetőségét Botticelli műhelyében egy bostoni képpel összefüggésben veti fel Christian von Holst. 7 képpel. (229. 1.)

Govaert Flinck egy korai tollrajzát a melbourni múzeumban közli Werner Sumowsky. 5 képpel. (336. 1.)

Giacomo Ceruti műveivel, mint verista festőivel, foglalkozik Antonio Morassi cikke. 27 képpel. (348. 1.)

Az 50 ikonból álló Popoff-gyűjteményt sikerült a recklingshauseni ikon-múzeumnak megszerezni. Hans Joachim Mitschke közlése. 2 képpel. (375. 1.)

Újabb adalékokat ad közre Johann Heinrich Schönfeld oeuvre-jéhez Karl Kosel. 4 képpel. (368. 1.)

Az ulmi Schönfeld-kiállítást ismerteti Luitpold Dussler. 3 képpel. (375. 1.)

A velencei XVIII. századi veduta-festők kiállítását a Doge-palotában ismerteti E. Ruhmer. 3 képpel. (385. 1.)

A bécsi Norbert Grund kiállítást ismerteti, a budapesti Iparművészeti Múzeum általa dekorált kabinetszekrényével együtt Gerhard Woeckel. 1 képpel. (388. 1.)

A budapesti „Bruegheltől Rembrandtig” kiállítást ismerteti Gerszi Teréz. (390. 1.)

Garas Klára: Italienische Renaissance—Portraits c. művének méltatása. (392. 1.)

XV. századi olasz könyvillusztrációk figurális ábrázolásairól ír Rolf Kultzen. 18 képpel. (407. 1.)

A müncheni múzeum új szerzeményéről, Wolf Huber rajzairól értekezik Dieter Kuhmann. 24 képpel. (418. 1.)

Négy Rubens-vázlatról ír Justus Müller—Hofstede. 16 képpel. (430. 1.)

Bernardo Bellotto egy drezdai látképével foglalkozik Stefan Kozakowicz. 1 színes és 10 fekete képpel. (445. 1.)

A sigmaringeni Hohenzollern—Museum 100 évét ismerteti Prinz Joh. Georg von Hohenzollern. 9 képpel. (453. 1.)

Dussler Raffael-művéhez fűz a kronológiára vonatkozó megjegyzéseket Albert Schug. 13 képpel. (470. 1.)

Kunstchronik

Trier dómjának restaurálásáról ír Werner Bornheim gen. Schilling. (1. 1.)

XVII. századi német festők és rajzolók címmel a charlottenburgi kastélyban rendezett kiállításról referál Gerhard Ewald. 4 képpel. (8. 1.)

Festészet Sziléziában 1520—1620 címmel Breslauban megtartott kiállításról referál Werner Schade. 1 képpel. (29. 1.)

Filippo Juvarra (1678—1736) építész, Messina szülőtere emlékező kiállítást rendezett a város egyeteme. Wolfgang König referátuma. 2 képpel. (32. 1.)

Johann Josef Anton Huber, XVIII. századi augsburgi festő egy vázlatáról ír Karl Kosel. 1 képpel. (36. 1.)

Martino Altomontéról Hans Auernhammer és Bartolomeo Altomontéról Brigitte Heinzl tollából megjelent monográfiákat méltatja Gerhard Woeckel. (39. 1.)

Elsheimer-kiállítás Frankfurtban ismertetése I. rész Kurt Bauchtól. 8 képpel. (57. 1.) II. rész (89. 1.)

Ernst Guldan könyvét: Eva és Mária mint ábrázolásbeli antitezisek méltatja terjedelmes tanulmányban Ewald M. Vetter. (66. 1.)

Jacob Jordaens-kiállítás Antwerpenben és Rotterdamban. Referátum Július S. Heldtől. Katalógus Roger A. d'Hulsttől. 13 képpel. (94. 1.)

Rembrandt és köre c. kiállítást Münchenben a Staatliche Graphische Sammlungban, annak saját anyagából, ismerteti Eduard Trautscholdt. 4 képpel. (124. 1.)

Az eddig ismeretlen Koenig—Fachsenfeld régi rajzgyűjtemény stuttgarti kiállításának bolognai rajzairól ír Eckhard Schaar. 2 képpel. (149. 1.)

A Villa d'Este-ről Tivoliban Carl Lamb tollából megjelent művet méltatja Detlef Heikamp. (156. 1.)

Az egész júliusi szám a firenzei árvíz következményeiről és az érintett műtárgyakról szól.

J. Pope—Hennessy ismerteti, hogy eddig mit hoztak helyre és még mit lehet tenni. (177. 1.)

A segítségéről ír L. H. Heydenreich és N. Middeldorf. (184. 1.)

A műtárgyakat őrző helyek szerinti áttekintést ad H. M. von Erffa. (186. 1.)

A festmények állapotát írja le U. Baldini. (219. 1.)

A Palazzo Davanzatiban levő Centro di Restauráról ír K. Aschengreen Piacenti. (231. 1.)

Több cikk a könyvtárakkal foglalkozik.

A firenzei árvízkatasztrófa következményeiről ír Jürgen Schulz. (245. 1.)

A XVIII. századi velencei vedutisták kiállításáról a Palazzo Ducaléban referál Fritz Heinemann. 4 képpel. (250. 1.)

Német, osztrák, svájci és angol egyetemeken és kutatóintézetekben befejezett és munkában levő disszertációk. (252. 1.)

Konrad Strauss: A XV. és XVI. századi németországi kályhacsempe-művészetről írt művét méltatja Gerhard Woegel. (298. 1.)

A Courtauld Institute képtáráról ír Günther Passavant. 6 képpel. (311. 1.)

A barokk tetőfreskók németországi corpusának munkájáról ír Hermann Bauer és Bernhard Rupprecht. (319. 1.)

Meschede an der Ruhr XI—XII. századi plébánia-templomának részeit tárták fel a mostani templomban. Hilde Claussen és Uwe Lobbedey ismertetése. 2 képpel. (337. 1.)

A Giotto-év előkészületeiből egy kongresszusról és egy kiállításról ír Hanno—Walter Kruft. (342. 1.)

Pompeo Batoni kiállításról Luccában referál Fritz Heinemann. 4 képpel. (346. 1.)

Gerevich László: A budai vár feltárása c. művéről írt méltatást Bogyay Tamás. (353. 1.)

Paul Troger-ről Wanda Aschenbrenner és Gregor Schweighofer tollából megjelent művet méltatja Hans Auernhammer. (356. 1.)

Francesco Guardi 5 képéről a müncheni Alte Pinakothekban ír Hermann Bauer. 5 képpel. (365. 1.)

Az Ulmban rendezett Joh. Heinr. Schönfeld kiállításról írt referátumot Bruno Bushart. 3 képpel. (369. 1.)

Zeitschrift für Kunstgeschichte

Claude Perrault mint a párizsi obszervatórium építész, Michael Petzet tanulmánya. 48 képpel, illetve tervrajzzal. (1. 1.)

Borromini S. Ivo alla Sapienza római egyetemi templomáról értekezik Hans Ost. 30 képpel. (101. 1.)

Brandenburgi porosz kastélyok képanyagát, főleg flamand és holland mesterek műveit ismerteti Helmut Börsch-Supan. 38 képpel. (143. 1.)

Palladio vicenzai Villa Rotondájának datálásáról értekezik Christian Adolf Isermeyer. 6 képpel. (207. 1.)

Andreas Schlüterrel foglalkozó újabb irodalomról referál Goerd Peschken. 11 képpel. (229. 1.)

Strzelno 1175-ben alapított templomának románkori oszlopszekulpturáit mutatja be Zygmunt Swiechowski. 43 képpel. (273. 1.)

A Vatikán Stefanszki-oltáráról és a Navicella mozaikjáról értekezik Wolfgang Kemp. 5 képpel. (309. 1.)

Alapos méltatás Rudolf Witkower Bernini könyvéről Hans Kaufmannról. (326. 1.)

Bibliográfia, mint más években is, Hilda Lietzmann összeállítása, külön füzetben.

Weltkunst

A kölni Lempertz aukción 1420 körüli fa Madonna gyermekkel 55,000 DM-ot, Sz. Katalin Riemenschneider műhelyéből 50,000 DM-ot ért el. (18. 1.)

Hamburgi Hauswedel aukción Toulouse — Lautrec litográfiája „Mlle Marcelle Lender en buste” 4300 DM-ért kelt el. (18. 1.)

A bécsi Dorotheum 574. aukcióján F. Ch. Janneck két allegóriája 50,000 Schillingért, Paul Troger Sz. Családja 200 000 Sch-ért, Rudolf Alt velencei vízfestménye 80 000 Sch-ért kelt el. Ugyanott az ikonok áraiból

megemlíti: Szentháromság XVIII. szd. 15 000 Sch, Sz. Miklós 1800 körül 5000 Sch, Macedon ikon 7500 Sch. (19. 1.)

Florida partjai előtt 250 év előtt elsüllyedt 10 hajóból 4-nek maradványait megtalálták, az V. Fülöp spanyol királynak szállított kincsek egy részét árverezték Parke—Bernetnél New Yorkban. (40. 1.)

Toulouse-Lautrec „Elles” c. mappája 10 litográfiával 1896-ban jelent meg 300 fr árban 100 példányban. 1952-ben Stuttgartban DM 10 500, 1959-ben Párizsban DM 61 000 és tavaly Londonban DM 88 000-ért cserélt gazdát. (58. 1.)

Rembrandt rézkarcaiból a „Három kereszt” DM 340 000, a „Hundertguldenblatt” DM 288 000, „Loth leányaival” DM 180 000-ért cserélt mostanában gazdát. (58. 1.)

Br. James de Rothschild aukcióján 224 tétel 7,5 millió frankot eredményezett. Chardin Ónarcképe 680,000 frankot ért el. Mme Vigée Lebrun egy portréja, egy fiatal muzsikusz 22 000 frankért kelt el.

Az igénylő nélküli volt német állami tulajdont képező festmények felosztásáról értesülünk L. M. cikkéből. 6 képpel. (82. 1.)

A bostoni Rembrandt és kora c. kiállításról referál Fritz Neugass. 4 képpel. (123. 1.)

A barokk kézírásra koncentrált, eddig nem publikált Koenig—Fachsenfeld gyűjtemény egyes darabjairól, melyet a 2000 db 1800 előtti és 700 db XIX. századi rajzból válogattak ki, rendezett a stuttgarti múzeum kiállítását. 1 képpel. (120. 1.)

Ferdinand Tietz (Dietz) (1708—1777) három szobor bozzettoja Düsseldorfban. Albrecht Neuhaus közlése. 3 képpel. (126. 1.)

A grazi ikon kiállításról közöl referátumot Veronika Birke. 3 képpel. (172. 1.)

Az Uffizi XV.—XVIII. századi olasz rajz kiállítását ismerteti Blida Heynold-v. Gräfe. 3 képpel. (175. 1.)

A floridai partok előtt kb. 250 év előtt elsüllyedt flotta megtalált kincseinek aukciója 227 000 dollárt eredményezett. (176. 1.)

Ismélt referátum egy düsseldorfi barokk-szobor kiállításáról. 3 képpel. (186. 1.)

A budapesti Nemzeti Galéria 10 éves jubileumáról emlékezik meg Jürgen Weichardt cikke. 5 képpel. (326. 1.)

A Dorotheum aukcióján a németalföldi képek érték el a legjobb árakat. Jan Brueghel 35 000 és 90 000 Sch, Jan Mostaert 300 000 Sch, Jordaens 140 000 Sch, Claes Molenaer 70 000 Sch. Csalódást okozott, hogy két Cipper kép csak limiten, darabonként 25,000 Sch-ért kelt el. (334. 1.)

Jean Laurent Mosnier (1743—1808) arcképfestő hamburgi működéséről ír Georges Marlier. 4 képpel. (384. 1.)

23 szoborból álló kiállítást David Peelnél Londonban ismerteti L. Fröhlich—Bume. 6 képpel. (388. 1.)

A gyűjtés és tudományos katalogizálás mesterének, Pierre Jean Mariette gyűjteményéből származó 279 rajzot állít ki a Louvre. (462. 1.)

Referátum Kemény Zoltán emlékkiállításáról a kölni Wallraf Richartz múzeumban. (528. 1.)

Ismertetés a budapesti múzeumok látogatottságáról. (536. 1.)

Moholy Nagy László műveiből rendeztek kiállítást a wuppertali múzeumban. (579. 1.)

Ing. Jacques Abadie „Téléguidage” rendszere, magno szalagról múzeumi távvezetés, Franciaországban elterjed. (636. 1.)

Hamburgban Dürer metszetek 6000, 11 000, 12 500, 18 000 DM-ért keltek el. Ugyanott Rembrandt rézkarok 15 000, 30 000, a Hundertguldenblatt 48 000 DM-ért cserélt gazdát, míg Schongauer metszetek 18 000, 22 000, 32 000 DM-ot értek el. (641. 1.)

Ugyanott Dürer metszetek 14 000, 15 000, 24 000 DM-ot, Rembrandt tollrajza egy sahról 45,000 DM-ot ért el. (641. 1.)

A párizsi Palais Galliéra aukcióján Houdon „Molière” mellszobra 205 000 frankot ért el. A flamand primitívek 52 000, 86 000 fr-t, Daddi műhelyéből való Madonna

200 000 frankot ért el. Lacroix de Marseille két tája 60 000-et, Mme Vigée Lebrun 1799-ben Sz. Péterváron Galitzin hercegnőről festett képe 58 000 frankért kelt el. (642. 1.)

Irorság Nemzeti Galériája régi rajzainak kölcsönkiállítását Wildensteinnél, Londonban ismerteti I. Frohlich—Bume. 11 képpel. (672. 1.)

A settecento velencei vedutistáinak kiállítását Velenében ismerteti Blida Heynold-v. Graefe. 2 képpel. (675. 1.)

A velencei Cini-alapítvány kiállította Pietro Gonzaga XVIII. századi színpadterveit. G. Mariacher referátuma. (766. 1.)

Joh. Heinrich Schönfeldt ulmi kiállítását ismerteti Götz Adriani. 4 képpel. (794. 1.)

Gotik in Österreich c. kiállítást Krems a. d. Donauban ismerteti Veronika Birke. Katalógus 400 l., kb. 100 fekete és 16 színes ábrával. 4 képpel. (802. 1.)

A Schleswig—Holsteinban bemutatott magyargrafikai kiállítást ismerteti Dr. Joachim Kruse. 3 képpel. (853. 1.)

Thomas P. F. Hoving, a Metropolitan Museum igazgatójának cikke a múzeum feladatairól. (859. 1.)

A Dorotheum aukcióján Magnasco egy műve 50,000 Sch-ért kelt el, a becslés a háromszorosra volt. Cerquozzi egy műve 80,000, Carlo Dolcié 45,000, Greuze képe ugyanennyiért, Tironi velencei látképe 55,000 Sch-ért cserélt gazdát. (915. 1.)

Berlinben Avantgarde Osteuropa címmel rendeztek kiállítást, amelyen 11 magyar mester neve szerepelt. (956. 1.)

Az újra megnyílt bonni Rheinisches Landesmuseumot ismerteti Horst Richter. 3 képpel. (960. 1.)

A londoni Heim Galleryben barokk olajvázlatokat állítottak ki. Az illusztrációk Valerio Castello, Solimena, Carlo Carlone, G. M. Crespi és Maulbertsch műveket mutatnak be. 5 képpel. (1222. 1.)

Az olasz állam a római „Palazzetto dello Algardi”-t a Pamphili családtól 600 millió líráért megvásárolta. 1 képpel. (1223. 1.)

H. R. Weihrach: Europäische Bronzestatuetten XV. bis XVIII. Jh. c. művét méltatja Johannes Jantzen, Bremen. (1230. 1.)

Dél-Oldenburg faszobrai mutatják be először összegyűjtve kiállításon Cloppenburgban. 7 képpel. (1272. 1.)

A müncheni Alte Pinakothek 3 Francesco Guardi képpel gazdagodott. 1 színes és 2 fekete képpel. (1274. 1.)

Közlemény az olasz kiadó részére magyar műtörténetesek által elkészítendő négykötetes művészeti lexikonról a „Kultúra” közvetítésével. (1285. 1.)

A Dorotheum aukcióján Maulbertsch: Krisztus Simon házában c. képe 400,000 Sch-ért kelt el. Adreaen van Oostade Ülő parasztja 110,000 Sch-ért, Pietro Novelli képe 80,000 Sch-ért, Honthorst Mulató zenésze 65,000 Sch-ért, Rottenhammer kis képe 30,000 Sch-ért cserélt gazdát. Egy korai orosz ikon 22,000 Sch-et, egy XVIII. századi 10,000 Sch-et ért el. (1289. 1.)

Deutsche Kunst und Denkmalpflege I. félév

Műemlékvédelem és művészettörténet témához szól hozzá Dietrich Ellger. (1. 1.)

Hildesheim St. Godehardi templomának restaurálását ismerteti Hans Reuther. 13 képpel. (6. 1.)

Régi templomi orgonák stb. keletkezett károkról ír Hans Schlieder. 6 képpel. (20. 1.)

Templomok fűtése és az orgonák. Walter Supper cikke. (39. 1.)

Harangtornyok és a templomok szomszédos részeinek lengési károsodásai a nagyméretű harangoknak is gépi úton való működtetésével még növekedtek. Az ellensúlyozás módját kereső tanulmány. (68. 1.)

Zeischrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft I. félév

Anton Schoongans, XVIII. századi német festő művei Berlinben. Helmut Börsch-Supan tanulmánya 25 képpel. (1. 1.)

Das Münster

Rembrandt műveivel a müncheni Alte Pinakothekben foglalkozik Georg Lengl. 4 képpel. (52. 1.)

Az alexandriai egyetem egy archeológus csoportja a Sinai-félszigeten levő Sz. Katalin kolostorban több mint 3000 ikont fedezett fel. (64. 1.)

Andreas Angyal, Pécs a horvát művészettörténeti irodalomból ismert munkáikat. (170. 1.)

Krisztus siratása farielieffal egy prágai magángyűjteményben foglalkozik Fr. Kotrba. 6 képpel. (298. 1.)

Négy korai flamand táblakép köpenyszegély írásdátát fejt meg T. L. de Bruin. 6 képpel. (305. 1.)

Acapulco mexikói város közelében egy barlangban olmek festményeket találtak i. e. 800—400 időből, amelyek az Újvilág legrégebbi festményei. (312. 1.)

A kölni Schnütgen múzeum restaurátor műhelye egy vidéki templom XI—XII. századi Krisztus-szobrán 7 eltávolított festékréteg alatt találta meg a XIII. századi festést. (312. 1.)

A Pécs közelében levő Cserkút község templomában Sz. Czeglédi Ilona XIII. századi falfestmény ciklust fedezett fel. A. Angyal tudósítása. (312. 1.)

Regensburgban C. D. Asam (—1739) 3 ismeretlen kupolafreskóját tárták fel és restaurálták. (313. 1.)

Restaurátori kartotéket adott ki a zürichi Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, R. E. Strant és Th. Brachert szerkesztésében. Verlag Berichthaus, Zürich 1965. (314. 1.)

Ignaz Günther, a nagy XVIII. századi bajor szobrász Krisztus ábrázolásairól értekezik Gerhard F. Woeckel. 42 képpel. (369. 1.)

Tiepolo Sz. Lajost ábrázoló képét, amelyet külföldre szándékoztak eladni, megvette az olasz állam. (396. 1.)

Az irodalom szemléből:

Cultura Atesina. Kultur des Etschlandes. E. Petrovich: L'Opera di Ant. Gius. Sartori in Ungheria. (396. 1.)

Kraus Reprint Ltd., Nendeln in Liechtenstein az olasz Hoepli céggel együtt újj nyomásban megjelenteti a 25 kötetes Adolfo Venturi: Storia dell'Arte Italiana-t. 25 000 r. kb. 18 300 ill. (397. 1.)

Paul Schuitema, aki a hágai képzőművészeti akadémiának volt tanára „Syst-O-Color” névvel színmeghatározót szerkesztett, amely 4 alapszínből és egy szürke árnyalatskálából kiindulva kb. 30,000 színárnyalatot kombinál, amellyel minden a képeken előforduló színárnyalatot meg tud jelölni. (399. 1.)

Bogyay Tamás méltatja Josef Deér: Die heilige Krone Ugarns c. művét, amely azt kívánja igazolni, hogy a magyar korona az országban készült. (493. 1.)

A 6. füzet a második világháború után a freiburgi püspökség területén keresztül vitt templom-restaurálások és építéseket ismerteti.

La Revue du Louvre

Mariette emlékére rendezett régi rajz kiállítást ismerteti Maurice Sérullaz. 21 képpel. (71. 1.)

XVIII. századi francia zenész portrékról írt cikkének III. részét (révolution et empire) adja közre A. P. de Mirimonde. 17 képpel. (81. 1.)

Salomon Ruysdael-csendéletekről ír, a Louvre ilyen képével kapcsolatban, Jacques Foucart. 4 képpel. (157. 1.)

Ingres halálának 100. évfordulója alkalmából több cikk jelent meg: Michel Lacotte-tól. 5 képpel. (189. 1.), Daniel Ternoistól 33 képpel. (1951. 1.), Maurice Sérullaztól 9 képpel. (209. 1.), Hans Naef-től 1 képpel. (219. 1.), Silvie Béguintól 4 képpel. (229. 1.), G. et J. Lacambre-től 4 képpel. (233. 1.)

Donato Creti francia múzeumokban levő képeit mutatja be Renato Roli. 7 képpel. (249. 1.)

François Boucher tetőfestményei Fontainebleauban. Boris Lossky tanulmánya. 12 képpel. (257. 1.)

Elisabeth Vigée—Lebrun portréjáról Skavronskaia grófnőről a Louvre-ben, akit a művésznő valószínűleg 9-szer festett le, értekezik Claire Constans. 6 képpel. (265. 1.)

Nicolas Poussinnek tulajdonított képek egy soráról Doris Wild megállapította, hogy azoknak mestere a Poussinnel egyidőben Olaszországban élt honfitársa Charles Mellin (1597—1649) 45 képpel. (3. 1.)

A párizsi Vermeer-kiállítás, amelynek két hónap alatt 300 000 látogatója volt, kiindulási pontul szolgál Bernard Anglade-nak a látogatottság problémáinak vizsgálatához. (79. 1.)

Pier Francesco di Jacopo Foschi (1502—1567) műveit állította össze Antonio Pinelli. 31 képpel. (87. 1.)

Az utóbbi években megjelent, az építészetre vonatkozó művek bibliográfiáját állította össze Louis Hautecoeur. (113. 1.)

A Bayerische Hypotheken und Wechsel Bank által megvásárolt és az Alte Pinakotheknek letétként átengedett XVIII. századi képek sorozatát ismerteti Marguerite Jallut. 9 képpel. (143. 1.)

Angeluccio olasz festőről, Claude Lorraine tanítványáról ír és műveinek jegyzékét kiegészíti Marcel Roethlisberger. 10 képpel. (129. 1.)

Pacchiarotto Mennymbenetről 8 képpel és Andrea di Niccolò egy oltárképéről 3 képpel ír Luisa Vertova. (159. 1.)

Domenichino loggia képeiről a római Farnese palotában ír Richard E. Spear. 4 képpel. (169. 1.)

Vasari „Vite”-jának egy példányát Greco jegyzeteivel ismerteti Xavier de Salas. (177. 1.)

Michelangelo egy elfelejtett Venus rajzáról a Louvre-ban értekezik Charles de Tolnay. 13 képpel. (193. 1.)

Barokk színpadi és kosztüm-tervek „il Pomo d'Oro” részére Diane Hahn—Shocketól. 5 képpel. (251. 1.)

A gótikus építészet különböző változatai és korai formái Franciaországban. Pierre Héliot értekezése. 29 képpel.

„A zene a szerelmi allegóriákban” c. értekezésének 4. részét adja közre A. P. de Mirimonde. 49 képpel. (319. 1.)

Jacques Bréhant cikke azzal foglalkozik, hogy milyen kevésbé ismertek a keresztrefeszítés körülményei, és a számos kép mind a festők fantáziájának szüleménye. 17 képpel. (347. 1.)

Mme Vigée—Lebrun Oroszországban festett portréiról írt hézagpótló tanulmányt Lada Nikolenko. 61 képpel. (91. 1.)

Antonello da Messina egy újabban a Prado által megszerzett képéről ír Xavier de Salas. 13 képpel. (125. 1.)

Antonio del Ceraio (Antonio de Arcangelo) XVI. századi olasz festőről írt tanulmány Federico Zeritől. 14 képpel. (139. 1.)

A fiatal Fouquet Olaszországban. Claude Schaefer cikke. 17 képpel. (189. 1.)

A müncheni Alte Pinakothek raktárában levő lunette, a „Castello—Krisztus születése”-mestertől a tárgya Millard Meiss cikkének. 7 képpel. (213. 1.)

Velazquez „Calabazas” képéről ír José López—Rey. 5 képpel. (219. 1.)

Watteau „Le rendez vous” c. képéről írt tanulmány Martin P. Eidelbergtől. 8 képpel. (285. 1.)

A Seghers-kiállítás alkalmából Amsterdamban, a D. K. G. Boon által összegyűjtött, más festőktől való fantasztikus tájakat, rajzokat és metszeteket láthatjuk 16 képen. (309. 1.)

Jean Beaptiste Oudry 1727-beli illusztráció sorozatát (Scarron) közli H. N. Oppermann. 24 képpel. (329. 1.)

Supplement a la Gazette des Beaux—Arts: La Chronique des Arts

James de Rothschild műtárgyainak árverése 7 577 650 francia frankot eredményezett. Először gyakorolta a kormány elővételi jogát néhány esetben. (I. 1. 1.)

1970-ben ünneplik a Metropolitan Museum alapításának 100. évfordulóját. (3. 1.)

Paul Mellon Yale egyetemének ajándékozta az angol művészetet felőlelő híres gyűjteményét, amelyet Anglián kívül a legjelentékenyebbnek tartanak. Több mint 1000

festményt tartalmaz (29 Hogarth, 55 Gainsborough, 35 Turner, 66 Constable) 3000 vízfestményt, rajzot, metszetet és 4000 ritka könyvet. (4. 1.)

Boskovits Miklós könyvét, Olasz primitívek Budapesten és Esztergomban, ismertető méltatás. (4. 1.)

Germain Bazin ismerteti a firenzei Casa Buonarrotti történetét, amelynek vezetője jelenleg Charles de Tolnay. (5. 1.)

Az amsterdami Rijksmuseum grafikai gyűjteménye az 1965-ben nyugalomba vonult van Regteren—Alterna professzor tiszteletére kiadta 100 régi rajzát egy díszes kötetben. (5. 1.)

A Román Szocialista Köztársaság múzeuma színes és fekete képekkel illusztrált 137 oldalas katalógust adott ki a gyűjteményben levő flamand gobelinekről. (5. 1.)

Az Oud Holland nevű művészeti folyóirat alapításának 80. évfordulóját ünnepelte. (6. 1.)

A zürichi Schweizerisches Landesmuseumnak 1965-ben 148 679 látogatója volt (6. 1.)

A Vermeer-kiállítást a párizsi Orangerie-ben naponként kb. 7000-en keresték fel két hónapon keresztül. (10. 1.)

Arras múzeuma iskolai akciót szervezett „A padlásról a múzeumba az iskola által” címmel, amely gyarapította néprajzi anyagát. (10. 1.)

Gand (Belgium) múzeuma Greco-kiállítást rendezett a festő 27 művéből, amelyeket spanyol, holland és francia tulajdonból kapott kölcsön. Nagy sikere folytán meg kellett hosszabbítani. (12. 1.)

Liège múzeuma Lambert Lombard XVI. századi festőjének műveiből rendezett kiállítást. 600 rajzát a múzeum őrzi. (12. 1.)

A Metropolitan Múzeum „200 év amerikai vízfestése” címmel rendezett kiállítást. A katalógust 50 színes és 150 fekete kép díszíti. (13. 1.)

A budapesti könyvklubban megtartott francia könyvkiállítást, amelynek 3000 látogatója volt, ismertető közlemény. (14. 1.)

A velencei Cini-alapítvány „Egy XVIII. századi velencei gyűjtemény rajzai” címmel rendezett kiállítást. (14. 1.)

A naiv művészet triennáléját rendezték meg Pozsonyban a Narodna Galériában az egész világról jött naiv művek szereplésével. (15. 1.)

Méltatás V. N. Lazareff művéről „Rublev és iskolája” Moszkva 1966. Iszkuszto. 20 színes és 190 fekete képpel. (17. 1.)

A februári szám az európai és amerikai múzeumok új szerzeményeinek van szentelve.

A Louvre évente „csak” két millió látogatót fogad, mert nincs elég pénze teremőrök fizetésére és elektromos berendezésre. (III. 1. 1.)

Rouen múzeumának XVII. századi francia és XVII.—XVIII. századi olasz képeinek katalógusa Pierre Rosenberg-től gazdagon illusztrálva megjelent. (1. 1.)

150 éve halt meg Johann Friedrich Städel, aki egész gyűjteményét Frankfurt a. M. városára hagyományozta. A múzeum ezt egy Adam Elsheimer kiállítással ünnepelte most meg, kitűnő katalógussal. (2. 1.)

Chicago múzeuma 1965/66-ban, 2 600 000 dollárt adott ki új szerzeményekre, mely összeget 4380 személy adta össze. (4. 1.)

A londoni Victoria and Albert Museum földszinti termeinek új elrendezését, az olasz reneszánsz művek korszerű bemutatását dicsérőleg ismerteti M. Barbin. 2. képpel. (4. 1.)

Cambridge (Anglia) múzeumának 1965-ben a múzeum barátai 4500 fontot gyűjtöttek. (4. 1.)

Manchester múzeuma a Gulbenkian-alapítvány segítségével Henry Moore egy bronz szobrát szerezte meg. Eddig csak metszeteket, vízfestményeket és textiliákat vásárolt, de most a kortárs művészet termékeit is. (5. 1.)

A philadelphiai Johnson Museum 148 olasz festményét felőlelő új katalógus jelent meg. Az első Berenson jelentet meg 1913-ban. (6. 1.)

John Pope-Hennessy, aki tavaly lett a Victoria and Albert Museum igazgatója, a National Gallery és a Met-

ropolitan Museum igazgatói állására is szóba került, de ő annak az intézménynek vezetését vállalta, ahol 30 év óta működik. (7. 1.)

A Bibliotheque Nationale-nak két gyűjtemény-hagyaték folytán egyedülálló játékkártya gyűjteménye van. (8. 1.)

A kölni Wallraf-Richartz múzeum kiállítással emlékezett meg Johann Anton Ramboux festőről, aki 1844–1866-ig a múzeum konzervátora volt (Korai olasz festményekből álló gyűjteményének jelentős része Esztergomba és Budapestre került.) (9. 1.)

A mayák művészetének Kölnben megrendezett kiállításának több mint 85 000 látogatója volt. (10. 1.)

Jordaens 120 rajzát gyűjtötték össze kiállításra az antwerpeni Rubens házban. (10. 1.)

Az Üffizi az árvíz következményeinek ellenére kiállítást rendezett a Santarelli-gyűjtemény olasz rajzaiból. A 76 festőtől származó 115 ritka rajzot 1866-ban ajándékozta Emilio Santarelli a múzeumnak. (11. 1.)

Brüsszelben, majd Rotterdamban kiállították az 1350–1420 közti cseh művészet remekműveit. 23 szobor, 25 festmény és egyéb tárgyak kerültek bemutatásra. A holland katalógust 126 reprodukció díszíti. (11. 1.)

Németül is kiadták, immár negyedikként Talbot-Rice 1935-ben angolul megjelent kitűnő művét a bizánci művészetéről. David Talbot-Rice: Byzantinische Kunst. 575 l. 472, ill. München 1964. (12. 1.)

A Bibliotheque de Byzantion II. kötetében, Brüsszel 1966 Marina Sacopoulo egy Nicosia melletti kápolna 1106-ból származó falfestménye alapján felveti a lehetőséget, hogy Ciprus szigete közvetítő lehetett Capadocia és Velence művészete között. (13. 1.)

Ewa Tradjos a XV. század végén Krakkóban élt Wladarz nevű lengyel festő életét követi, aki később Kassán dolgozott és nagy hatása volt. (14. 1.)

Giovanni Battista Busiri, XVIII. századi római vedutista volt. Leszármazottja Andrea Busiri-Vici, ismert olasz építész és képgyűjtő, kutatásokat folytatott életéről és megállapította, hogy igen kedveltek voltak vedutái az angol turisták közt, Angliában sokat talált belőlük. Jó rajzai is vannak, kissé Guercinóra emlékeztető modorban, ezekből 93 a British Múzeumban és 67 Cambridge-ben van. (18. 1.)

Méltatás Kampis Antal: A Szépművészetek Magyarországon c. francia nyelven 1966-ban kiadott könyvről. (23. 1.)

Évente több mint 10 millió személy látogatta a 431 nyugat-német múzeumot és gyűjteményt. (IV. 2. 1.)

A parasztházak építészetének és a hagyományos falusi látképnek megőrzése céljából 1966-ban egyesülés jött létre. Elnöke Dr Cayla. (2. 1.)

Antwerpen múzeumbaráta 1874 évi megalakulása óta számos ajándékot adtak a múzeumnak, többek közt egy „baron Georges Caroly” egy Keresztvitelt ifj. Bruegheltől. (3. 1.)

A Virginia Museum, Richmond kiállította William Hogarth 110 képét, metszetét és rajzát. (8. 1.)

Tardy: Az elefántcsont faragások az I. századtól napjainkig. 319 l. Ismertetés. (12. 1.)

Ismertetés Boskovits Miklós cikkéről „Giotto born again” a Zeitschrift für Kunstgeschichteben. (13. 1.)

A „Bauen und Wohnen” c. építészeti folyóirat 1966. évi IX. füzeté múzeumok és könyvtárak építésének van szentelve. Számos tervrajzot közöl, többek közt Breuer Marcelltól egy új múzeumát New Yorkban. (19. 1.)

A spanyol építészet történetét, Marcel Durliat művét, adták ki 1966-ban Toulouse-ban. 333 l., 68 ill. (20. 1.)

A párizsi Jacquemart-André múzeumnak megjelent új általános katalógusa, még mielőtt a régóta várt tudományos katalógus megjelent volna. Ilyen igénnyel csak a francia képek és a XVIII. századi bútorok vannak feldolgozva. (V–VI. 1. 1.)

A bécsi múzeumokat 1966-ban 977 546 személy látogatta, ebből a Művészettört. Múzeumot 222 000, az Albertinát 54 000, az osztrák művészeti múzeumát 106 000, a XX. század múzeumát 36 600. (5. 1.)

A Metropolitan Museumban megnyílt a XVIII. századi francia szobrászat terme. (6. 1.)

A bostoni múzeum készül alapításának 100. évfordulójára 1970-ben. Új termekre van szüksége, hogy többet mutathasson 1000 kínai és 4000 japán festményéből, 200 000 textíliájából és 3000 európai festményéből. (6. 1.)

A Wadsworth Athenaeumnak 1965-ben 255 000 látogatója volt. (7. 1.)

Henry Moore 20–30 alkotását az angol népnek ajánlodekzóná, de tudni kívánja, hogyan lesznek kiállítva a Tate Galleryben. (7. 1.)

A velencei Cini-alapítvány által kiadott velencei képek és rajzok katalógusa 20 kötetnyi terjedelmet ért el és kb. 2000 katalógizált darabot ölel fel. (8. 1.)

A varsói múzeumnak 1965-ben 900 000 látogatója volt. Kb. 100 000-en látták a vándorkiállításokat. (8. 1.)

A bási múzeum új katalógust jelentetett meg. Legtöbb képe a XV. és XVI. századból való, csak 30 mű származik a XVII. és XVIII. századból. (9. 1.)

A Koenig-Fachsenfeld család a XIX. században elkezdett 2000 régi rajzot felőlelő gyűjteményéből a Staatsgalerie Stuttgart 150 darabot állított ki. (9. 1.)

A velencei festészet kutatóinak fontos munkát jelentetett meg Simona Savini Branea a padovai egyetem doktori disszertációjaként: A velencei műgyűjtés a XVII. században címmel. A könyv 2/3-a okmányokat, főleg leltárokat tartalmaz a gyűjteményekről. (9. 1.)

Sir Philip Hendy 66 éves, 1945 óta a National Gallery főigazgatója, elhagyja a múzeumot és az izraeli múzeum végrehajtó bizottságának elnöke lesz Jeruzsálemben. (10. 1.)

51 művészettörténeti dolgozatot 1956–1963 évekből osztrák főiskolákról ismertet kivonatolatosan Renate Wagner-Rieger szerkesztésében a Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien 16–17. Jahrgang 1963–1965. (11. 1.)

Az osztrák budget 1967-re „szépművészetek” céljára 6,8 millió Schillinget irányzott elő. (11. 1.)

A Landesmuseum Bonnban kiállítottak 70 polychrom középkori faszobrot, amelyek részben ismeretlenek voltak, mert eredeti helyeiken maradtak. (13. 1.)

A budapesti Szépművészeti Múzeum rajzainak kiállításáról az Albertinában referáló híradás. (14. 1.)

Bejelentés, hogy a bécsi XX. század múzeumban ki lesz állítva Derkovits Gyula 60 festménye és 40 grafikája. (14. 1.)

A középkori Franciaország kincsei címmel Cleveland múzeumban amerikai és francia kölcsöntárgyakból szép kiállítást rendeztek, új katalógussal. (14. 1.)

A budapesti Szépművészeti Múzeum kiállításáról kevésbé ismert képekből és a varsói múzeummal közösen rendezendő holland művek kiállításáról szóló híradás. (15. 1.)

A szicíliai miniatúrák története először nyert feldolgozást Angela Daneu Lattanzi tollából, Leo Olschki, Firenze kiadásában. (18. 1.)

Regisztrálja a Boskovits Miklós által összeállított a gótika és reneszánsz művészetéről Magyarországon megjelent művek bibliográfiáját. (18. 1.)

A Corpus des Primitifs Flamands 1966-ban megjelent kötete a lengyel múzeumok ilyenmő anyagát tartalmazza Jean Bialostocki feldolgozásában. (18. 1.)

Végh Jánostól a budapesti és esztergomi múzeumokban levő német és cseh festményekről francia nyelven megjelent könyvet regisztrálja. (19. 1.)

A velencei Museo Correr őriz egy livre d'heure-t, amelyet Levi d'Ancona 1470 körülnek és Francisco Marmitta di Parma és Martino de Modena műveinek attribuíál a Bollettino dei Musei Civici Veneziani 1966 No. 2-ben. (19. 1.)

A washingtoni National Galleryben lehetségesnek tartják, hogy a múzeum Giuliano de Medici mellszobra Verrocchio és Lionardo közös műve. (19. 1.)

Olschki, az ismert olasz művészeti kiadó firenzei rak-tárát a Via Ghibellinán 6 méter magasságban lepte el az árvíz. (25. 1.)

Az újra kinyomatással foglalkozó Kraus cég újra kinyomatja többek közt a Burlington Magazine 1903–1938 évfolyamait. (27. 1.)

A német múzeumok száma 1963-ban 501 volt, melyek 700 tárgykört öleltek fel. 125 szépművészeti és 107 iparművészeti múzeumuk volt. 77 városnak semmilyen múzeuma sem volt. (VII—VIII. 2. 1.)

A Victoria and Albert Museum cirkuláló kiállításai 179 múzeumban voltak láthatók. (4. 1.)

A bagdadi Irak múzeumot a Gulbenkian-alapítvány segítségével 1966 végén hozták létre. (4. 1.)

A firenzei Horne-alapítvány gyűjteményének 237 angol mestertől való lapját katalógusba foglalta Lucia Ragghianti Collobi. 145 illusztrációval. (4. 1.)

P. J. Mariette, ismert XVIII. századi gyűjtő emlékkiállítását rendezték meg a Louvre-ban. Mlle Bacou, a kiállítás rendezője, 18 francia és 27 külföldi gyűjteményben talált Mariette tulajdonában volt rajzokat. 279 lap szerepel a Mariette-gyűjtemény 9000 rajza közül. Mariette személyes feljegyzéseit is újra kiadják. (8. 1.)

A hamburgi Kunsthalle több olasz múzeum kölcsönanyagából érem-kiállítást rendezett a XV. század elejétől a XVIII. század közepéig terjedő időben készült darabokból. Katalógus 148 illusztrációval. (10. 1.)

Ingres halálának 100. évfordulója alkalmából a kopenhági Thorwaldsen múzeumban kiállították Ingres mintegy 100 rajzát és vízfestményét, amelyeket Montauban múzeuma kölcsönzött. Ingres és Thorwaldsen 30 évig egymás mellett laktak Rómában. (11. 1.)

Szó van róla, hogy az Egyesült Államokban központi tanulmányi laboratóriumot létesítenek a kiállítás-montírozás technikájának elsajátítására, mely az összes múzeumok rendelkezésére állana, de ezek tartanak is fent. (11. 1.)

A Pierpont Morgan Library, New York kiállítást rendezett a saját és a Metropolitan Museum tulajdonában levő XVII. századi olasz rajzokból. A katalógus 140 egész oldalas reprodukciót tartalmaz. (12. 1.)

Christie, a híres árverező cég 200 éves. Csak Rembrandttól 100 festmény fordult meg a kezén. (13. 1.)

Dublin képtára a Firenzét segítő alap javára Londonban kiállította legjobb rajzait. Ph. Pouncey tanulmányozása folytán az olasz rajzok felénél a nevet meg kellett változtatni. (14. 1.)

Híradás a budapesti Bruegheltől Rembrandtig c. rajzkiállításról. (14. 1.)

A bergamoi Galeria Lorenzelli 1965-ben kiállította Evaristo Baschenis, hangszer csendeletek XVIII. századi festőjének 28 képét és 1966-ban Michele Marieschi 33 velencei vedutáját. (14. 1.)

A Lugt-gyűjtemény Olaszországban dolgozott flamand és hollandi festőktől származó rajzait kiállította a firenzei egyetemi holland művészettörténeti intézet. A katalógust Olshcki adta ki. (14. 1.)

Tudósítás az Arta Plastica (1965. I.) alapján, a Bukarestben rendezett 75 román illuminált kéziratot bemutató kiállításról. (15. 1.)

Az 1953-ban megjelent és keresett művet, Hanns Schwarzenski: Monuments of Romanesques Arts, Londonban Faber and Faber második kiadásban megjelentette 565 illusztrációval. (16. 1.)

C. O. Nordström az uppsalai egyetem kiadásában megjelent műve a madridi Alba herceg bibliájával foglalkozik, amely 1430 körül készült 334 miniaturával, Moses Arragel rabbi vezetésével zsidó és keresztény ikonográfia felhasználásával. (17. 1.)

José Camon Asnar általános művészettörténetének 22. köteteként jelent meg a Pintura medieva espanola. Madrid 1966. 716. l., 675 ill. és 30 színes kép. (18. 1.)

A brüsszeli Centre des Primitifs Flamands kiadja angolul Friedländer: Die altniederländische Malerei c. 1924—1935 közt németül megjelent, immár klasszikus művét. Az első kötet már megjelent, 1969-ben befejezik. (18. 1.)

Andrea Solariórol jelent meg 143 reprodukcióval díszített mű Luisa Cogliati Arano tollából Milanóban, Edoardo Arslan előszavával. (18. 1.)

Wölfflin ismert műve: Renaissance und Barock megjelent angol fordításban az Egyesült Államokban 66 illusztrációval. (19. 1.)

Vanvitelli (Gaspar van Wittel) (—1736) életművéről

jelent meg Giuliano Briganti tollából monográfia Rómában, színes reprodukciókkal. (20. 1.)

Fragonard-monográfia jelent meg Skiránál J. Thuillier tollából. A méltató, David Wildenstein, akinek atyja, Georges Wildenstein sokévi munkával állította össze Fragonard oeuvre-katalógusát, egyes kifogásai ellenére, dicséri a művet. (21. 1.)

Az olasz Canova kiadó Luigi Grassi által irányított sorozatot ad ki az olasz rajzról. Megjelent Terisio Pignati tollából: Disegni veneziani del settecento. (21. 1.)

W. de Gruyter Berlinben újra kiadja a Repertorium für Kunstwissenschaft 1876—1931 megjelent 52 kötetét. (24. 1.)

Olschkinál Firenzében megjelent a Bibliographie de la miniature Lamberto Donati-tól. (24. 1.)

Gottfried von Wedig (1583—1641) Kölnben működött festő művét szerezte meg a Wallraf-Richartz múzeum. Andrea del Sartóval közös vonásokat találtak. (IX. 2. 1.)

Oldenburg képtárának új katalógusa megjelent Herbert Wolfgang Keiser tollából. 110. illusztr. (2. 1.)

A párizsi Popoff-gyűjtemény 50 orosz ikonját a XV.—XVIII. századból megszerezte az ikon múzeum Recklingshausenben. (2. 1.)

A würzburgi dóm rekonstrukcióját befejezték. A román jellegű épületet megszüadították a XIX. századi hozzáadásoktól. (2. 1.)

Saragossa katedrálisában falfestményeket találtak, amelyeket Goyának tulajdonítanak. (3. 1.)

Második kiadásban, 19 kötetben Columbia építészeti könyvtárának katalógusa jelenik meg G. K. Hallnál Bostonban. Az építészetre magára 75 000 kötet esik. (3. 1.)

A Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 13 000 jegyzékbe foglalt fényképpel rendelkezik. Rövidesen kiadja Johann Heinrich Füssli kétkötetes oeuvre-katalógusát Gert Schiffthől. (4. 1.)

Mlle Bizet összeállítást készített a fizető látogatókról 1954—1966-ig a francia nemzeti múzeumokban. 13 év alatt 141 kiállításon 10 768 nyitvatartási nap alatt 5 793 323 fizető látogatót számoltak össze. Nagy sikerek voltak 1963-ban Delacroix (165, 137) és Lebrun (239 000), 1966-ban Vermeer (317 702) és Picasso (603 132) kiállításai. Különösen nagy a vasárnapi látogatók száma. (6. 1.)

Versailles Orangerie-jában kiállítottak 48 nagy gobelint, amelyek párizsi műhelyekben a XVII. század első felében készültek. Tanulságos katalógus készült. (8. 1.)

Kemény Zoltán műveiből a párizsi modern művészeti múzeum által rendezett kiállítást a kölni Wallraf-Richartz múzeumban is bemutatták. (8. 1.)

A Hessisches Landesmuseum Darmstadtban Victor Vasarely kiállítást rendezett. (8. 1.)

A prágai Nemzeti múzeumban Dürer egy női fejét ábrázoló rajzát találták, amely 1510-ből van datálva. (14. 1.)

Van Dyck egy érdekes női fej vázlatát szerezte meg 1959-ben a bukaresti művészeti múzeum, amelyet előbbi tulajdonosa Rubensnek tartott. (15. 1.)

Közlemény Garas Klárának a Ludovisi-gyűjtemény leltáráról a Burlingtoni Magazinban, sok nagyérdekű meghatározás kapcsán mgjelent cikkéről. (15. 1.)

A Mitteilungen der österr. Galerie-ben Heinrich Schwarz érdekes cikket közöl Louis Dorigny, Simon Vouet vejének, bécsi működéséről a császári palota dekorálásában. (15. 1.)

A Bourbonokra vonatkozó Raymond Jeanvrot-gyűjtemény, amely 5000 metszetből, rajzból és vízfestményből, többszáz éremből és órási ikonográfiai kartotékból áll és ajándékként Bordeaux városára szállt, egyedülálló kutatási bázist jelent. (X. 1. 1.)

A Connaissance des Arts 1967. júniusi száma az egyedüli létező katalógusát közli Douai múzeuma 67 északi iskolákból származó képeinek. (2. 1.)

12 franciaországi muzeológus állás évek óta betöltetlen. (2. 1.)

A British Museum, Bernard Shaw örököse, utóbbi időben 600 000 font szerzői jogdíjat kapott a „My Fair Lady” után. (3. 1.)

A londoni National Gallery reprodukciókat árusító szolgálatánál legtöbb fogyott Leonardo da Vinci kardon-

jából erős nagyításban és az új szerzemények fényképeiből (3. 1.)

Közlemény a budapesti Szépművészeti Múzeum XVII. századi németalföldi tájképfestőinek műveiből Czobor Ágnes által összeállított francia nyelvű album megjelenéséről. (4. 1.)

A budapesti Szépművészeti Múzeum 64 régi festményét felölelő, Garas Klára francia nyelvű szövegével kísért album megjelenését regisztráló híradás. (4. 1.)

Chagall „Bibliai üzenet”-ét (12 olajfestmény és 38 gouache) amelyen 15 év óta dolgozik, a francia államnak ajándékozta. Nizza telket bocsátott rendelkezésére a Matisse-múzeum közelében, és az állam külön épületet emel rajta, amelyben előadó terem is lesz. (5. 1.)

A londoni Tate Gallery a két éve elhunyt Kemény Zoltán műveiből rendezett retrospektív kiállítást. (6. 1.)

Angliai gyűjteményekben levő perzsa miniatűrökből rendeztek kiállítást a Victoria and Albert Museumban, amely 184 darabot ölelt fel. Katalógus B. W. Robinsontól. (6. 1.)

A londoni Italian Institute kiállítást rendezett Donatello páduai szoborműveinek nagyméretű fényképeiből. (6. 1.)

Üvegre festett román ikonok kiállításán Bukarestben (Bisca Nehanu gyűjtemény) 90 mű került bemutatásra. (7. 1.)

Hans Christoph Hoffmann: Die Theaterbauten von Fellner und Helmer. München 1966—281 ill. A híres színházépítők művei közt budapesti két színházunk (Vig-színház, Fővárosi Operettszínház) is szerepel. (12. 1.)

A. Erlande-Brandenburg összeállította a kiadásra nem került archeológiai vonatkozású téziseket (kb. 100). (18. 1.)

A Hohenbrunn kastélyt (St. Florian, Linz közelében), amelyet a barokk időkben Jakob Prandtauer épített, restaurálták és vadászati múzeumnak használják. (4. 1.)

A clevelandi múzeumnak 1966-ban 529 875 látogatója volt, kb. ugyanannyi mint a párizsi Jeu de Paume múzeumnak. (XI. 5. 1.)

Utrechtben a Central Museum az 1700 előtti képeit radiográfia útján megvizsgálta. Az eredmények egy 300 oldalas művből tekinthetők meg, amely az igazgatóságnál rendelhető meg. (6. 1.)

A National Galleryhez kinevezték, mint a Nemzeti Múzeumok biztonsági felügyelőjét, I. Manningsot, aki előbb a Scotland Yardnál működött. (7. 1.)

A New York University részére Prof. I. S. Ackermann könyvet készített Palladio villáiról, amelyben 20 megmaradt és 10 elpusztult vagy meg sem épített villa képe látható. (8. 1.)

A Tutankhamen-kiállítást Párizsban 1 241 000-en nézték meg. Bevételük volt 1,5 millió frank a beléptidíjakból és 2,5 millió frank a katalógusokból. (9. 1.)

A Svédországban levő francia remekműveket kiállították Bordeaux múzeumában. Sok Roslin-portré volt látható. A katalógus 88 francia képet hoz illusztrációban. (9. 1.)

Charlottenburghban, a kastélyban kiállítást rendeztek a XVII. század német festőinek és rajzolóinak műveiből. 228. illusztrációt tartalmazó katalógus. (12. 1.)

Washingtonban, a National Galleryben kiállítást rendeztek Gilbert Stuart „a fiatal köztársaság arcképfestője” 54 Művéből. (13. 1.)

Marcellus Laaron (1679—1772) francia, holland és Hogarth befolyását mutató angol festő műveit állították ki a Tate Galleryben. (13. 1.)

Centóban a város születőjének, Guercinónak 22 újabban megtisztított festményéből és 50 rajzából, Denis Mahon, ismert angol műtörténész gyűjteményéből (aki a katalógust is írta) rendeztek kiállítást. (14. 1.)

A velencei vedutisták kiállítását a Doge-palota ablak nélküli termeiben rendezték, nehogy a külvilág elvonja a figyelmet. (14. 1.)

A Nordbrabants Museumban Bois-le-Duc-ben Hieronymus Bosch, a város születője halálának 450. évfordulója alkalmából kiállítást rendeztek műveiből. Kölcsönkapott anyagból 40 művet állítottak ki, amelynek fele autentikus, a többi régi kópia. Nagyon szépek a rajzok,

amelyek tíz grafikai gyűjteményből valók. Egy szomszéd teremben a részletek nagyon szép nagyításait állították ki. Két kötetes katalógus jelent meg. (14. 1.)

Elfogyott művek újra kinyomatásával foglalkozik a Johnson Reprint vállalat (New York, 111 Fifth Avenue). A munkában levő művek jegyzéke. (23. 1.)

Ugyancsak elfogyott művek újranyomásáról az Editions Maisonneuve által szóló közlemény. Ezek közt legérdekesebb a Brunet-féle Manuel 7 kötetben régi könyvekről. (24. 1.)

Köln múzeumait 1966-ban 577 547-en látogatták. Ez 120 000-el több, mint 1965-ben. (XII. 3. 1.)

A hamburgi Kunsthalle régi mestereinek katalógusa 5-ik kiadásban jelent meg, majdnem mind a 786 számnak kiselakú illusztrációjával, 32 oldal szignatúrával. (3. 1.)

Kiállításon mutatták be Párizsban az orosz művészetet a szittyák idejétől napjainkig. (9. 1.)

A bonni Rajnai Múzeum kiállítást rendezett, amely elsősorban a középkori szobrok polychrom voltát hangsúlyozza és a katalógus ezeknek restaurálásánál előálló problémákat taglalja. (10. 1.)

A drezdai grafikai kabinet kiállította az intézmény régi rajzgyűjteményében utóbbi időben meghatározott rajzokat. Utána a brüsszeli Királyi Könyvtárban mutatják be ezeket. (10. 1.)

XV—XVIII. századi olasz rajzaiból rendezett kiállítást a müncheni Graphische Sammlung B. Degenhart, a Graphologie der Zeichnung c. könyv szerzője tiszteletére. A katalógust Annegritt Schmitt szerkesztette. (11. 1.)

A München mellett Andechs kolostor kincsei közt kiállították Szent Erzsébet és Szent Hedwig selyemruháját, utóbbi szenttéavatásának 700. évfordulója alkalmából. (11. 1.)

A brüsszeli múzeum kiállítást rendezett „120 flamand és németalföldi rajz” címmel a múzeum 4250 rajzot felölelő anyagából. (11. 1.)

Ugyanitt belga—olasz kulturális megállapodás keretében kiállítottak 300 medaille-t és plakettet a reneszánsz és a barokk idejéből. (11. 1.)

A brüsszeli angol hét alkalmából rövid tartamú angol kiállításokat rendeztek több nagybanknál. (11. 1.)

Learné kastélyban, Nyugat-Flandriában rendeztek kiállítást belga magángyűjtemények reneszánsz bronzai-ból. (11. 1.)

E. S. mester 300 rézmetszetét állította ki Philadelphia múzeuma. (13. 1.)

XVII. és XVIII. századi francia kitűnő festményekből (36 festmény 25 művészről) a kaliforniai San Diegóban rendeztek kiállítást amelyet több városban bemutatnak. (13. 1.)

Miniatúrák kézirat katalógust adott ki a British Museum, az utolsó, 1923 évi régen elfogyott. Tartalmaz 33 angol művet 966—1420 időből, 35 kontinentális művet 800—1540 időből és néhány mást. (13. 1.)

Pompeo Batoni 78 művét állították ki Luccában, a Palazzo Ducaleban. A fontos katalógust Isa Belli Barsali állította össze. (14. 1.)

A Segheres kiállításnak az amsterdami Rijksmuseumban 30 000 látogatója volt, amit a hollandi sajtó nagy sikernek könyvelt el. (14. 1.)

Poznan múzeumában kiállították a varsói, krakkói és poznańi múzeumok 1945—1967 időben eszközölt új szerzeményei egy részét, 76 000 tárgyból 1500 tárgyat. (15. 1.)

Ismeret és Lotte Kuras: Das Kronenkreuz im Krakauer Domschatz c. művéről. A XIII. századból származó két női korona, amelyekből a krakkói székesegyház szentségtartó keresztje készült, magyar eredetű és azokat IV. Béla leánya, Kunigunda, lengyel királynő küldte a székesegyháznak. A magyar eredet megállapítható a budapesti Magyar Nemzeti Múzeum egy hasonló magyar női koronájával és több fibulával való hasonlóság alapján. (17. 1.)

A Kraus cég újrakinyomatásai közül kiemelendő: Venturitol Storia dell'Arte Italiana (25 000 l., 18 300 illusztráció) 1901-ben adták ki az első kötetet. (24. 1.)

Abbé sirja a Nesle-la-Repote kolostor romjai közt. Léon Pressouyre cikke. 12. képpel. (7. 1.)

XII. század végi limoges-i zománckészítőkről ír a grandmont-i lemezek kapcsán Geneviève Souchal. 35. képpel. (21. 1.)

Payerne apátsági temploma, egy könyv megjelenése alkalmából Michel Melot cikke. (73. 1.)

Krónika: Románkori építészet, összeállította Francis Salet. Hézelin de Liège, Cluny építésze. (81. 1.) „Gallilées” kapuzati előter Déol és Vouillonban. (82. 1.) A Salle de l'Échiquier Caen kastélyában. (84. 1.)

Lebeuf abbé és a középkori archeológia. Alain Erlande — Brandenburg referátuma. (85. 1.)

Klasszikus építészet. A. Erlande-Brandenburg ref. Chambre des Comptes Párizsban. (87. 1.) A Louvre keleti homlokzata. (89. 1.)

Szobrászat. Szintén előbbi összeállítása. VII. századi faragott márvány Montdouerben. (91. 1.) Lescar katedrálisának románkori szobrászati díszai (91. 1.) A Binche-ben levő Sírbatételről (93. 1.) A Cluny múzeum Térdeplő nő szobra (94. 1.)

Falfestmények. Marc Thibout ref. Chinon Sainte Radegunde kápolnája (95. 1.) Villemardy temploma „Királyok imádás”-a (96. 1.) Saint Macé temploma falfestményeinek ikonográfiája (97. 1.) Középkori falfestés Brabantban (98. 1.)

Könyvműnátúrák körében A. Erlande-Brandenburg ismerteti a IX. és XI. századi asztrológiai illusztrációkat. (99. 1.)

Az üveg és az üvegfestészet körében Louis Grodecki referál: Cisztercita üvegfestészet (100. 1.) Középkori üvegablakok Payerne-ben (101. 1.) A chartres-i Jó szamaritánus (102. 1.) A párizsi Notre Dame elveszett üvegablakai (104. 1.) Középkori európai üvegablakok Amerikában (105. 1.) Egy XV. századi limoges-i üvegablak (107.) Pierre d'Andlau egy műve Stuttgartban (108. 1.) Elzászi üvegablak a metzi katedrálisban (109. 1.) Erbach kerek üvegfestmények a berlini múzeumban (110. 1.)

Gobelinek köréből Francis Salet referál: Párizsi gobelinkészítők Sz. Lajostól VI. Fülöp koráig. (110. 1.)

Az angol katonai építészet és a Gacogne XIII—XIV. századi kastélyai. Jacques Gardelles cikke. 15. képpel. (133. 1.)

Kupolaívekbe beépített helységek. Jean Secret cikke. (157. 1.)

Josselin helységben levő kettős síremlék. René Couffin cikke. Képekkel. (167. 1.)

Krónika. Egyházi építészet. Alain Erlande-Brandenburg ismertetései. Vignory templomának terve (177. 1.) Anjou S. Macé temploma (178. 1.)

Polgári építészet köréből Francis Salet referál: S. Jean d'Acre kórházáról írt cikkről (179. 1.)

Ugyanő a restaurálás köréből: Missac harangtornyáról (180. 1.)

Szobrászati cikkekről Léon Pressouyre referál: S. Pons sírjáról (182. 1.) A spanyol románkori szobrászat kezdeteiről (183. 1.) A XI. század elejei pugliai szobrászatról (185. 1.) Oltárasztalok Narbonne egyházmegyében a IX—XI. században (186. 1.) Lavauri oltárasztal (190. 1.) Románkori kapu Perpignanban (192. 1.) Román tympanonok Argonban és Navarrában (192. 1.) Alsó Languedoc románkori szoborműveinek leltára (194. 1.) Románkori szobrászat Lyonban és Vienne-ben (195. 1.) Poitiers Notre-Dame-la-Grande temploma homlokzatának profétái (196. 1.) Két breton kolostorról (197. 1.) Saint Junien templomának románkori oszlopfelei (199. 1.) Románkori szobrászat Csehországban a XII. században és a francia befolyások. (200. 1.) S. Antimo apátság, Siena közelében, szobrai (201. 1.) A lengyel Strzelno románkori tympanonja (202. 1.) Bordeaux környéki gótikus szobrászat (203. 1.) Bidacheban a Gramont kastély fríze (204. 1.)

Üvegfestészet és falfestés. Francis Salet referátumai: Falfestmények Conques-ban. (205. 1.) Gargilesse templomának románkori üvegfestménye (206. 1.)

Textiliák köréből: A toulouse-i barátok liturgikus öltözékei (208. 1.)

Tradíció és természet a XVIII. század román festészetében. Radu zugravul vázlatkönyve. Theodora Voinescu tanulmánya. 20 képpel. (57. 1.)

Új adatok Gyulafehérvár első katolikus katedrálisáról. George Arion cikke. 3. képpel. (155. 1.)

A bukaresti Cretulescu templom belsejének festményei. Cornelia Pillat tanulmánya. 17. képpel. (209. 1.)

Burlington Magazine

Cellini egy San Franciscóban megtalált művéről Medici Cosimo I. márvány mellszobráról ír Walter Heil. 19 képpel. (4. 1.)

Pietro Tempesta, XVII. századi tájképfestőnek a római Palazzo Colonnában levő műveiről értekezik Marcel Roethlisberger. 11 képpel. (12. 1.)

Piero della Francesca National Gallery-beli, most restaurált Sz. Mihály képéről ír Martin Davies. (28. 1.)

Walter Friedländer tiszteletére megjelent Marsyas kötetet ismerteti Ann Sutherland Harris. (36. 1.)

Elsheimer és köre kiállításáról Frankfurtban referál Malcolm Waddingham. 2 képpel. (44. 1.)

Megbízható régi meghatározó feliratok a Cini-alapítvány velencei rajzok kiállításán. Terence Mullalytól. 7 képpel. (48. 1.)

Watteau újabban attribuírt rajzait ismerteti Jean Cailleaux. 17 képpel. (56. 1.)

Guardi festményekről értekezik Rodolfo Palluchini és hozzászólás Watsontól. (97. 1.)

Hubert Robert tanulmányt közöl rajzok kapcsán Jean Cailleux. 8 képpel. (108. 1. után)

Thomas Gambier Parry, főleg korai olasz képekből álló hagyatékáról a Courtauld Institute-ban értekezik Anthony Blunt. 7 képpel. (112. 1.)

Ugyanezen hagyaték 3 márvány reliefséről ír John Pope-Hennessy. 6 képpel. (117. 1.)

A Gambier-Parry-gyűjtemény Verrocchio Madonnájáról és a mester korai stílusáról ír John Sherman. 8 képpel. (121. 1.)

A Gambier-Parry-gyűjtemény néhány korai olasz képéről ír Everett Fahy. 17 képpel. (128. 1.)

A Gambier-Parry gyűjtemény elefántcsont tárgyait ismerteti Julian Gardner. 8 képpel. (139. 1.)

Ugyanezen gyűjtemény olasz majolikáival foglalkozik I. V. G. Mallet. 11 képpel. (144. 1.)

A Gambier-Parry-gyűjtemény egy korai Limoges zománccsoporsójáról értekezik Marie Madeleine Gauthier. 1 színes és 6 fekete képpel. (151. 1.)

A Gambier-Parry-gyűjtemény limoges-i zománccsoporsójáról foglalkozik Madeleine Marcheix cikke. 8 képpel. (157. 1.)

Ugyanezen gyűjtemény üvegtárgyairól ír R. I. Charleston. 8 képpel. (162. 1.)

Keleti fémmunkákról a Gambier-Parry-gyűjteményben értekezik B. W. Robinson. 12 képpel. (169. 1.)

Ugyanezen gyűjtemény XVII. és XVIII. századi képeiről ír Anthony Blunt. 6 képpel. (177. 1.)

Híradás a budapesti Szépművészeti Múzeum Bruegheltől Rembrandtig c. régi rajz kiállításáról. (180. 1.)

Baciccio-képek kiállításához Oberlinben fűz gondolatokat Robert Enggass. 2 képpel. (184. 1.)

T. Mullaly által publikált megbízható meghatározó feliratú velencei rajzok után további három közöl Ralph Holland. 3 képpel. (248. 1.)

Giulio Strozzi portréjáról Vouet-tól és Tiberio Tinelli-től értekezik Hugh Macadrew. 12 képpel. (166. 1.)

Lanfrancónak tulajdonított vázlatot Vouet műveként határozza meg Erich Schleier. 2 képpel. (272. 1.)

Holbein Angliában festett több portréjával foglalkozik Roy Strong. 7 képpel. (276. 1.)

Garas Klára cikkének I. része a Ludovisi-gyűjteményről 1633-ban. (287. 1.)

A Princeton University olasz rajzaival foglalkozik János Scholz cikke. 10 képpel. (290. 1.)

Jacques Autreau (1657—1746) kevésbé ismert francia genre és arcképfestőről ír Nick Childe. 7 képpel. (335. 1.)

A Ludovisi-gyűjtemény 1633-i leltárával foglalkozó tanulmányának II. részét adja közre Garas Klára. 11 képpel. (339. 1.)

Corneils de Vosnak tulajdonít egy olajvázlatot a budapesti Szépművészeti Múzeumban tanulmányában Czobor Ágnes. 7 képpel. (351. 1.)

Rembrandt utolsó évében festett önarcképéről ír Gregory Martin. 2 képpel. (355. 1.)

Correggio—Pordenone problémát tárgyal Myron Laskin jr. 3 képpel. (355. 1.)

Emlékezés Max I. Friedländerre Vitale Blochtól (359. 1.)

80 db barokk és rokokó olajvázlatból álló kiállítást Knoedlernél ír Donald Posner. Egyik New Yorkban levő Crespi-vázlat szoptató anyja majdnem azonos a budapesti „A földmives családja” c. képének szoptató anyjával. 6 képpel. (360. 1.)

A márciusi számban I. Sherman által Verrocchiónak attribuált Gambier-Parry gyűjteménybeli Madonnát Cecil Gould Signorelli művének tartja. (364. 1.)

Giuseppe Mazzuoli, XVII. századi olasz szobrász néhány művéről ír Ursula Schlegel. 11 képpel. (388. 1.)

Salvator Rosa „Atilius Regulus halála” c. Richmond (Virg.) múzeumában levő képről és összefüggéseiről ír Richard W. Wallace. 5 képpel. (395. 1.)

Két újabban megtalált Canaletto-képről ír I. G. Links. 10 képpel. (405. 1.)

Joseph Baudin, velencei veduta festő néhány képét közli F. I. B. Watson. 6 képpel. (410. 1.)

Gian Lorenzo Bernini egy márványmellszobráról Castle Howardban értekezik Sheila Rinehart. 7 képpel. (437. 1.)

A velencei XVIII. századi veduta festők kiállítását a Doge-palotában ismerteti I. G. Links. 13 képpel. (453. 1.) „Kanadai művészet 300 éve” kiállítás Ottawában méltatása I. Russel Harpertől. 7 képpel. (461. 1.)

Középkori francia szculpturális művek kiállítása Clevelandben. James D. Breckenridge beszámolója. 10 képpel. (465. 1.)

Carravaggióra vonatkozó okmányokat a Barberini levéltárból ad közre Marilyn Aronberg Lavin. (470. 1.)

Korai olasz képek a Kress Collectionban. Katalógus. 11 képpel. Federico Zeri méltatása. (473. 1.)

Spanyol festészet kiállítását a „Bowes Museum”-ban, Barnard Castle ismerteti Enriqueta Harris. 4 képpel. (483. 1.)

Az olasz örökség c. 74 műtárgyat felölelő kiállítást Wildensteinnél, New Yorkban méltatja James A. Stubblebine. 4 képpel. (487. 1.)

Mariette emlékére rendezett kiállítást Jean Cailleux. (488. 1. után)

A Medici-család történetét ábrázoló, Medici Mária részére készült festmények sorozatának első részét adja közre Anthony Blunt. 8 képpel. (492. 1.) II. rész 11 képpel. (562. 1.)

Daniele da Volterra művei a római Sta Trinita dei Monti templom Orsini kápolnájában a tárgya Michael Hirst tanulmányának. I. rész 9 képpel. (498. 1.) II. rész 14 képpel. (553. 1.)

Alessandro Marchesini két festményét ismerteti Dwight C. Miller. 2 képpel. (531. 1.)

Pompeo Batoni műveinek kiállítását Luccában ismerteti Hugh Honour. 5 képpel. (549. 1.)

Két kisbronzról Bernini műhelyéből értekezik Jennifer Montagu. 8 képpel. (566. 1.)

Francesco Vanninak attribuál két rajzot Larissa Salmina Haskell. 3 képpel. (580. 1.)

Ingres-Balze művének állapítja meg Stratonicét ábrázoló litográfiát A. Hyatt Mayor. 1 képpel. (583. 1.)

Poussin-problémákról ír Denis Mahon. (591. 1.)

Trecento képek egy csoportjáról értekezik Luisa Vertova. 15 képpel. (668. 1.)

Giovanni Benedetto Castiglione-dokumentációt közöl Ann Percy. (672. 1.)

Luca Giordano, Andrea Vaccaro és az 1656-i nápolyi pestis járvány a tárgya Harold E. Wethey értekezésének. 16 képpel. (678. 1.)

Holbein Angliában c. cikkének III—V. részét közli Roy Strong. 9 képpel. (698. 1.)

Ismeretlen Rubens-vázlatot mutat be E. Haverkamp-Begemann. 4 képpel. (705. 1.)

Domenico Feti Monteverdi-portréjával foglalkozik Giuseppe de Logu. 9 képpel. (706. 1.)

Connoisseur

Jacob Jordaens-művekkel foglalkozik egy hollandiai utazás kapcsán Francis Stoner. 9 képpel. (15. 1.)

Középkori francia műtárgyak kiállításáról a Cleveland Museum of Artban referál William D. Vixom.

Gótikus faszobor gyűjteményüket ismertetik Hermann & Maria Schwartz. 5 színes és 8 fekete képpel. (85. 1.)

Raphael Madonna, amelyet kaliforniai gyűjteményben fedeztek fel. Geoffrey Wills referátuma. 1 színes és 4 fekete képpel. (133. 1.)

Raphael Sz. Család c. újrafelfedezett festményét mutatja be Guido Marinelli. 1 színes és 4 fekete képpel. (155. 1.)

Isac Solly gyűjteményét ismerteti Franc Hermann. I. rész 12 képpel. (229. 1.), II. rész 11 képpel. (II. 13. 1.), III. rész 18 képpel. (II. 153. 1.), IV. rész 16 képpel. (III. 10. 1.)

Sir Arthur Hopton és festmények cseréje Spanyolország és Anglia közt a XVII. században. Elisabeth du Gué Trapier cikke. I. rész 3 képpel (239. 1.), II. rész 3 képpel (II. 60. 1.)

XVII. és XVIII. századi olajvázlatok kiállításáról New Yorkban Knoedlernél referál Rudolf Witkower. 8 képpel. (244. 1.)

Raphael által festett portrét Marc Antonio Raimondi rézmetszőről, amelyet Aiy-ben találtak, ismertet Guido Marinelli. 2 képpel. (249. 1.)

Joos van Cleve-képekről ír Georges Marlier. 1 színes és 3 fekete képpel. (II. 25. 1.)

Watteau La comédienne c. képét mutatja be Jacques Mathey. 1 színes és 12 fekete képpel. (91. 1.)

Szobrászati remekművekről, amelyek Berlinben semmisültek meg, ír Georges S. Salmann. 17 képpel. (III. 22. 1.)

Négy évszázad spanyol festészete c. kiállítás a Bowes Museumban. Referátum Eric Youngtól. 12 képpel. (28. 1.)

Buscot Park kastély (Lord Faringdon) képeit ismerteti St. Sohn Gore. 10 képpel. 84. 1.)

A magyar műkincsek kiállítását a Victoria and Albert Museumban Londonban bemutató ismertetés. 8 képpel. (171. 1.)

Apollo

A Christie cég 200 éves fennállása alkalmából rendezett kiállítástól ír Theodore Crombie. 6 képpel. (69. 1.)

Madame Geoffrin, egy XVIII. századi párizsi mecénás) Barbara Scott cikke. 12 képpel. (98. 1.)

A National Gallery of Ireland, Dublin új szerzeményeit ismerteti James White. 7 képpel (122. 1.)

Puerto Rico Ponce-múzeumát ismerteti Rudolf és Margot Wittkower. 15 képpel. (182. 1.)

Rembrandt és Jansen. Interpretáció Ann Livermore-től. 9 képpel. (240. 1.)

A XVIII. századi tájképfestészet angol mecénásai. John Hayes tanulmánya. 9 képpel. (254. 1.)

Rembrandt és Jan Six polgármester összeköttetése. 8 képpel. (260. 1.)

A Rose, XVIII. századi angol stukkátor család műveiről ír Geoffrey Beard. 9 képpel. (266. 1.)

Sebastiano Conca és a római rokokó a tárgya Anthony M. Clark tanulmányának. 14 képpel. (328. 1.)

A lateráni apostolok szobrai mint a XVIII. századi Róma nagy művészi megbízása. Frederick den Broeder cikke. 12 képpel. (360. 1.)

Zurbaran női mártírok sorozatáról ír Elisabeth du Gué Trapier. 12 képpel. (414. 1.)

Tizian és a Farnese bika. Alastair Smart cikke. 21 képpel. (420. 1.)

Spanyol képek kiállítása Bowes Museumban. Eric Young cikke 16 képpel. (454. 1.)

A rotterdami Boymans-van Beuningen múzeummal foglalkozik a főszerkesztői cikk. (II. 2. 1.)

Korai németalföldiekéről ugyanazon múzeumban ír K. G. Boon. 8 színes és 12 fekete képpel. (5. 1.)

A múzeum XVII. századi németalföldi festményeit ismerteti E. de Jongh. 6 színes és 16 fekete képpel. (16. 1.)

Rubens műveiről a múzeumban ír E. Haverkamp-Begemann. 11 képpel. (38. 1.)

A múzeum velencei rajzait ismerteti James Byam Shaw. 12 képpel. (44. 1.)

Francia művek a múzeumban a XVII., XVIII. és XIX. századból. H. R. Hoeting cikke. 14 képpel. (50. 1.)

A XX. századi képekről ír R. Hammacher — van den Brande. 3 színes és 9 fekete képpel. (56. 1.)

Max J. Friedländerről ír a műértől megjelent könyvével kapcsolatban Denys Sutton. 1 képpel. (70. 1.)

Az ohióbeli Columbus múzeum három új szerzeményét mutatja be Mahouri Sharp Young. 3 színes képpel. (78. 1.)

Marcellus Laroon két képéről és egy rajzáról ír Robert Raines. 4 képpel. (88. 1.)

Antonio Bibiena újra megtalált színpad-rajzai. William Collier cikke. 6 képpel. (108. 1.)

A Comédie Française színészettörténeti gyűjteményét ismerteti Barbara Scott. 24 képpel. (112. 1.)

Jacques de Loutherbourg (1740—1812) néhány képével, színielődással kapcsolatban foglalkozik Anthony Oliver. 3 képpel. (135. 1.)

A Bowes Museum spanyol kiállítását ismerteti Theodore Crombie. 9 képpel. (152. 1.)

Sir Lawrence Dundas XVIII. századi képgyűjteményével foglalkozik Denys Sutton cikke. 11 képpel. (204. 1.)

Az ulmi Schönfeldt-kiállításról referál John Rowlands. 2 képpel. (226. 1.)

David Heschler, XVII. századi ulmi szobrász (főleg elefántcsont) műveivel foglalkozik C. Theuerkauff. 10 képpel. (288. 1.)

A Stroganov-gyűjtemény ikonjairól ír John Stuart. 4 képpel. (294. 1.)

Fesch kardinálisról, Napóleon közeli rokonáról mint régi olasz képek nagy gyűjtőjéről ír Dorothy Carrington. 17 képpel. (346. 1.)

A tájképfestés angol patrónusai sorozatának V. részét adja közre John Hayes. 12 képpel. (358. 1.)

Toledo, Ohio művészeti múzeumáról szól a főszerkesztői cikk. 3 színes és 1 fekete képpel. (415. 1.)

A múzeum középkori tárgyainak ismertetése 19 képpel. (438. 1.)

A múzeum reneszánsz képeit és szobraikat ismerteti S. Lane Faison jr. 4 színes és 9 fekete képpel. (444. 1.)

A XVIII. századi képeket és tárgyakat bemutatja F. J. B. Watson. 26 képpel. (454. 1.)

A múzeum XVII. századi hollandusairól ír Otto Wittmann. 28 képpel. (466. 1.)

A XIX. századi festményeket ismerteti Denys Sutton. 18 képpel. (186. 1.)

Az amerikai festményeket leírja Mahouri Sharp Young. 20 képpel. (496. 1.)

Az igazgató kedvenc képeit ismerteti Otto Wittmann. 9 képpel. (506. 1.)

The Art Quarterly

Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeményei 1966. október—december. Sok képpel. (63. 1.)

Francia XIV. századi asztali oltár áttetsző zománcal díszítve. Mojmir S. Frinta cikke. 20 képpel. (103. 1.)

Spanyol festmények másolata egy galériában. Elisabeth du Gué Trapier cikke. 6 képpel. (139. 1.)

Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeményei 1967. jan.—márc. Sok képpel. (153. 1.)

Andrea del Sarto-monografiát John Shearman tollából méltat Marc Sandoz. (179. 1.)

Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeményei 1967. ápr.—jún. Sok képpel. (266. 1.)

The Art Bulletin

Az urbinói Corpus Domini oltáról és mestereiről, Paolo Ucello, Joos van Ghent és Piero della Francesca-ról ír Marilyn Aronberg Lavin. 31 képpel. (1. 1.)

A toulouse-i Saint Sernin templom építéséről és a Porte Miegerville románkori oszlopfőjeiről értekezik Thomas W. Lyman. 38 képpel. (25. 1.)

Domenichino korai rajzairól Windsorbán és néhány Carracci-rajzról ír Richard E. Spear. 35. képpel. (52. 1.)

Jacopo Strada 1567/68. évi mantuai rajzairól értekezik Egon Verheyen. 25 képpel. (62. 1.)

I. D. Prown: John Singleton Copley monográfiáját méltatja H. E. Dickson. (80. 1.)

Egy chicagói múzeum gótikus kőszobor fejének provenienciájáról ír Eleanor S. Greenhill. 19 képpel. (101. 1.)

A római Villa Madama XVI. századi terveiről értekezik David R. Coffin. 17 tervvel és képpel. (111. 1.)

Goya csoportportréjával a királyi családról foglalkozik Fred Licht. 4 képpel. (127. 1.)

Az augsburgi katedrális bronz kapui készítésének módzatai. 5 képpel. (129. 1.)

Jacopino del Conte ismeretlen Sz. Ignác portréja. Josephine von Henneberg cikke. 6 képpel. (140. 1.)

A chartres-i katedrális újabb irodalmát foglalja össze Jan van der Meulen. (152. 1.)

Bartolomeo Montagnáról írt monográfiáját Lionello Puppinak méltatja Creighton Gilbert. (184. 1.)

Encaustikus festésű Krisztus-ikon a Sinai-félszigeten levő Sz. Katalin kolostorban a tárgya Manolis Chadzidakis tanulmányának. 22 képpel. (197. 1.)

Ókori fegyverzet Rubensnél. Howard D. Rodes cikke. 18 képpel. (223. 1.)

A franco-szász illumináció klasszikus szakasza. Jacques Guilmoin értekezése. 12 képpel. (231. 1.)

Marianne Haraszi-Takács: Spanyol mesterek c. művének méltatása Fred Lichttől. (264. 1.)

Kozmikus és földi ciklusok a Notre Dame Sz. Szűz kapuzatán. 19 képpel. (287. 1.)

Lappoli, Alfani, Vasari és Rosso Fiorentino. Eugene A. Carroll tanulmánya. 11 képpel. (297. 1.)

G. P. Lomazzo (1538—1600) a festészetről szóló könyvéről ír Gerald M. Ackerman. 8 képpel. (317. 1.)

Cimabue freskóiról Assisiben ír James H. Stubblebine. 9 képpel. (330. 1.)

Az utrechti zoltárkönyv problémájához közöl adalékokat Dimitri Tselos. (334. 1.)

Critica d'Arte

Brunelleschi problémákkal foglalkozik Decio Gioseffi. (85—8. 1.)

Arab architektúra maradványai Szicíliában. Anna Laura Cristiani Testi cikke. I. rész. 41 képpel. (33. 1.)

II. rész 22 képpel. (87.—11. 1.)

Aloysius Realis, XVII. századi olasz festő némileg spanyol hatás alatt készült műveit ismertetik Ugo Ruggeri és Gianni Guadalupi. 8 képpel. (85.—47. 1.)

Giacomo Ceruti, XVIII. századi olasz festő torinói emlékkiállítását méltatja Ugo Ruggeri. 2 képpel. (86.—3. 1.)

Benedetto Antelami szobrászati munkáival a parmai Battisterio kapuzatán foglalkozik Anna Rosa Masetti. 39. képpel. (13. 1.)

A bolognai képtár egy képével, Lorenzo di Credi egy késői művével, foglalkozik Gigetta Dalli Regoli. 10 képpel. (32. 1.)

Pompeo Batoni történelmi tárgyú képéről ír Carlo L. Ragghianti. 5 képpel. (42. 1.)
 B. Antelamiról szóló cikkének II. részét közli Anna Rosa Masetti. 69 képpel. (87.—24. 1.)
 Lombardiai festők rajza az Uffiziben. Carlo L. Ragghianti cikkének II. része. 19 képpel. (41. 1.)
 Giulia Lama, Piazzetta tanítványának rajzairól értekezik Ugo Ruggeri. 11 képpel. (49. 1.)
 Domenico Parodi, genovai festő (1683—) képeiről ír Silvana Soldani. 11 képpel. (60. 1.)
 Perugiai VIII—IX. századi kódexet ismerteti Antonino Caleca. 17 képpel. (88.—17. 1.)
 A sienai gótikus szobrászatról szóló tanulmányának III. részét adja közre Annarosa Garzelli. 18 képpel. (36. 1.)
 Ferrau Fenzone, XVI. század végén működött faenzai festő rajzaival foglalkozik Ugo Ruggieri. 5 képpel. (51. 1.)
 Pierot Liberi korábbi műveit mutatja be Francesca d'Arcas. 17 képpel. (58. 1.)
 A sienai gótikus szobrászattal foglalkozó cikkének 4. részét közli Annarosa Garzelli. 20 képpel. (89. 22. 1.)
 Francesco di Giorgio műveiről, különösen rajzairól ír Carlo L. Ragghianti. 18 képpel. (38. 1.)
 A könyvek között ismerteti Harasztiné Takács Marianna Maitres Espagnols c. művét. 1 képpel. (13. 1.)
 Daniele Crespi műveivel foglalkozik Ugo Ruggeri. 15 képpel. (45. 1.)

Paragone

A januári füzet a firenzei árvíznek van szentelve. Roberto Longhi írt bevezetést. 64 képpel. (I.—3. 1.)
 A károkról John Shearman cikke következik, amely már a Times-ben is megjelent. Felsorolja az egyes intézmények károsodását. (13. 1.)
 Emanuele Casamassima a Biblioteca Nazionaleről ír. (34. 1.)
 Giovanni Previtali A szépművészetek az árvíz alatt címmel írt cikket. (41. 1.)
 Marco Chiarini a gyámsági törvényről ír. (57. 1.)
 Antonio Paolucci a kulturális javak autonóm adminisztrációjára irányuló törvényjavaslatot ismerteti. (68. 1.)
 G. M. Platina, XV. századi olasz intarzia művészeiről értekezik Alfredo Puerari. 4 színes és 11 fekete képpel. (III.—3. 1.)
 Federico Zuccari firenzei idejéről (1575—1579) főleg a rajzokról értekezik Detlev Heikamp. 27 képpel. (44. 1.)
 Cristofano Allori (1577—) olasz festőről ír Carlo del Bravo. 20 képpel. (68. 1.)
 Antoniazio Romano, trecentóbeli művész két művét mutatja be Antonio Boschetto. 1 színes és két fekete képpel. (83. 1.)
 Giuseppe Antonio Pianca négy igen festői tájképét közli Giovanni Testori. 4 képpel. (87. 1.)
 Federico Zuccari firenzei idejét tárgyaló cikkének második részét adja közre Detlev Heikamp. 22 képpel. (V.—3. 1.)
 Algardi és Bernini szobrászokról és Guido Reni festőiről értekezik Antonia Nava Cellini. 17 képpel. (35. 1.)
 Benvenuto di Giovanni XV. századi festő Rómában levő képét közli Luisa Mortari. 1 színes és 1 fekete képpel. (61. 1.)
 A „Stratonice mester” egy Sz. Sebestyén képét közli Luciano Bellosi. 1 képpel. (62. 1.)
 Tanzio da Varallo két rajzát mutatja be Keith Andrews. 2 képpel. (63. 1.)
 A „Stratonice mester” témájához szól hozzá Carlo del Bravo. (67. 1.)
 Pontormo-rajzokról értekezés 20 képpel. (70. 1.)
 Parmigianino freskóit, amelyek Paola Gonzaga Fontanellatobeli budoárját díszítik, ismerteti Augusta Ghidiglia Quintavalle. 7 színes és 44 fekete képpel. (VII.—3. 1.)
 Ambrogio Figino csendéleteiről ír Roberto Longhi. 1 színes és 3 fekete képpel. (18. 1.)

Desiderio da Settignano egy gyermekfejéről értekezik Francesco Negri Arnoldi. 4 képpel. (23. 1.)
 Gaspare Traversi egy művét ismerteti Augusta Ghidiglia Quintavalle. 3 képpel. (27. 1.)
 C. F. Nuvolone egy rajzáról Giovanni Testori megállapítja, hogy freskóhoz, Ortában készült. Két képpel. (26. 1.)
 Pompeo Batoni utolsó Önarcképét mutatja be Alvar Gonzales-Palacios. 2 képpel. (29. 1.)
 N. Tribolo, XVI. századi szobrász rajzairól ír Wiebke Aschoff.
 Salomon Adler, XVII. századi festőre vonatkozó dokumentumokat közöl Adriana Arfelli. (48. 1.)
 Andrea del Castagnóval foglalkozik Luciano Bellosi. 11 fekete képpel. (IX.—3. 1.)
 A „Sherman predella mestere” egy Firenzében levő művét közli Roberto Longhi. 3 színes képpel. (38. 1.)
 Corrado Giaquinto két rajzát közli Luidi Dama. 2 képpel. (46. 1.)
 Pierino da Vinci és Stoldo Lorenzi külön és közös szoborművéről ír Hildegard Utz. 10 képpel. (47. 1.)
 Baglione- és Vanni-művekről ír Stephen Pepper. 4 képpel. (69. o.)
 Pompeo Batoni műveire közöl adalékokat Isa Belli Barsali. 1 színes és 5 fekete képpel. (74. 1.)
 Daniele da Volterra műveivel foglalkozik Fiorella Stricchia Santoro. 1 színes és 36 fekete képpel. (XI.—3. 1.)
 Pietro Testa műveinek kronológiájáról ír Ann Sutherland Harris. 28 képpel. (35. 1.)

Deutsche Kunst und Denkmalpflege 1966 pótlás

A modern fogalmazási műemlékvédelemről és rekonstrukcióról ír Werner Bornheim gen. Schilling. 9 képpel. (1. 1.)
 A német műemlékvédelmi szakemberek kiállításáról ír Heinrich Kreisel. 6 képpel. (24. 1.)
 Sgraffito homlokzat restaurálását ismerteti Walther Bertram. 24 képpel. (37. 1.)
 F. v. Gärtner restaurációs tervei (XIX. sz.) Hailsbronn kolostor-temploma részére. 9 képpel. (63. 1.)
 Konstanz (Bodensee) melletti szálloda átalakítással kapcsolatos koraromán templom felfedezések. Elfriede Schulze-Battmannról. 14 képpel. (74. 1.)
 Régi utcáfedő kövek újrafelhasználása stílszerű kövezésre. Heinz Wolftól. 6 képpel. (86. 1.)
 Ismaning kastély két empire stílusú dísztermét ismerteti Walther Bertram. 10 képpel. (97. 1.)
 Stuttgartban a Neues Schloß rekonstrukcióját ismerteti H. A. Klaiber. 8 képpel. (117. 1.)
 A bajor műemlékvédelmi szakemberek 1966. évi kongresszusáról referál Hartvig Beseler. 5 képpel. (128. 1.)
 Az osztrák műemlékvédő szakemberek júniusi összejöveteléről ír Martin Klewitz. 3 képpel. (135. 1.)
 Freiburg in Breisgau új orgonájáról ír Albert Knoepfli. 2 képpel. (143. 1.)
 Műemlékvédelmi bibliográfia, kiírva a Zeitschrift für Kunstgeschichte évi művészettörténeti bibliográfiájából. (148. 1.)

Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 1966 pótlás

Négy karoling elefántcsont szekrénykéről ír Victor H. Elbern. 13 képpel. (1. 1.)
 A müncheni „Otto Evangeliar” evangelista képeiről értekezik Konrad Hoffmann. 21 képpel. (17. 1.)
 A bécsi Sz. István dóm szobrairól IV. Rudolf főherceg, az alapító idejéből ír Antje Kosegarten. 45 képpel. (47. 1.)
 A landshuti Residenz Arachne-termének tető-festményeiről, Giulio Romano hatása alatt, értekezik Egon Verheyen. 27 képpel. (85. 1.)
 A magdeburgi dóm kórusáról ír Wolfgang Götz. 20 képpel. (97. 1.)

A lotharingiai Finstingen késő-gótikus ablakait ismer-
teti Marieluise Hauck. 16 képpel. (121. 1.)
Wolf Huber festmény-részletekkel foglalkozik Franz
Winzinger. 6 képpel. (135. 1.)

The Art Quarterly 1966 pótlás

Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeménye
1965. okt.—dec. 65 képpel. (71. 1.)
Agostino Mitelli, XVII. századi olasz festő rajzairól
ír kiállításuk alkalmából János Scholz. 8 képpel. (155. 1.)
Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeményei
1966. jan.—márc., 102 képpel. (165. 1.)
Niccolo da Corte, VI. századi lombard szobrász
műveiről értekezik Earl E. Rosenthal. 33 képpel. (209. 1.)
Primaticcio rajzairól a fontainebleau-i iskola körében
ír W. McAllister Johnson. 26 képpel. (245. 1.)
A fiatal Watteau „Négy évszak” ciklusával foglalko-
zik Martin P. Eidelberg. 6 képpel. (269. 1.)
Amerikai és kanadai múzeumok új szerzeményei
1966. ápr.—szept. 124. képpel. (289. 1.)

The Art Bulletin 1966/II. félév pótlás

Michelangelo Napszakok c. műveiről, azoknak szüle-
téséről értekezik Gunther Neufeld. 15 képpel. (273. 1.)
A St. Gallen-i kolostor templom terveivel foglalkozik
Walter Horn és Ernest Born. (285. 1.)
A Keresztrefeszítés ikonográfiájáról egy sor karoling
elefántcsont plaqueon ír Stanley Ferber. 11 képpel.
(323. 1.)
Alberti perspektíva felfogásáról adja közre Samuel
Y. Edgerton jr. felfedezését. 11 képpel. (367. 1.)
Két bizantinikus Madonnáról, amelyek Calahorrából,
Spanyolországból származnak és Otto H. Kahn, illetve
Mellon ajándékaiként kerültek a washingtoni National
Galleryba, értekezik James Stubblebine. 10 képpel.
(379. 1.)
Massaccio Szentháromságáról a firenzei Sta Maria
Novellában írt John Coolidge. 7 képpel. (382. 1.)
Bernini szoborművel foglalkozik Philip P. Fehl. 2
képpel. (404. 1.)
Ismeretlen Massys képet közöl Jaroslav Pesina
Csehszlovákiából. 2 képpel. (406. 1.)
Prágában levő szignált Petrus Kempener Keresztre-
feszítést ad közre Priscilla E. Muller. 1 képpel. (412. 1.)
Carlo Maratta és tanítványai a Sz. Péter templom
keresztelő kápolnájában a tárgya Eckhard Schaar
cikkének. 8 képpel. (414. 1.)
Roger van der Weyden dokumentációt közöl Theodor
H. Feder. (416. 1.)

Arte Antica e Moderna 1966 pótlás

Paolo Ucello egy művével foglalkozik Alessandro
Parronchi. 20 képpel. (45. 1.)
Guercino egy művével kapcsolatos problémáról ír
Inerio Patrizi. 1 képpel. (78. 1.)
G. B. Cignaroli több művével foglalkozik Franco
Renzo Pesenti. 8 képpel. (82. 1.)
Carlo Magini, csendéleteiről ismert XVIII. századi
olasz festő néhány portréját mutatja be Renato Roli.
5 képpel. (88. 1.)

Brunelleschi—Donatello összefüggéseket tárgyal
Giorgio Castelfranco cikke. 19 képpel. (109. 1.)
Pietro Grammorseo, a XV. század első harmadában
működött festővel foglalkozik Giovanni Romano. 17
képpel. (123. 1.)

Pietro Bernardi, a XVII. század elején működött
veronai festőről ír Maddalena Brognara. 15 képpel.
(130. 1.)

Michele és Giovan Battista Pace, XVII. századi fes-
tőkkel foglalkozik Italo Faldi. 12 képpel. (144. 1.)

Ottaviano Nelli, XV. századi festő allegorikus fres-
kóit mutatja be Francesco Rossi. 16 képpel. (197. 1.)

Guglielmo della Porta szoborművei a genovai dóm-
ban a tárgya Renato Roli tanulmányának. 25 képpel.
(209. 1.)

Domenichino korai freskóiról a római S. Onofrio
templomban ír Richard E. Spear. 8 képpel. (223. 1.)

Alessandro Magnasco néhány művével foglalkozik
Fausta Franchini. 6 képpel. (232. 1.)

Pietro Micheli (1685—1750) műveiről értekezik
Carmola Baroncini. 13 képpel. (236. 1.)

G. Bazzaninak attribuíált műveket mutat be Chiara
Perina. 8 képpel. (243. 1.)

A lombardiai settecento néhány kevésbé ismert
festőjéről ír Rossana Bossaglia. 27 képpel. (250. 1.)

B. Thomas Edit: Römische Villen in Pannonien c.
művét méltatja Giancarlo Susini. (266. 1.)

Oud Holland 1966 pótlás

Jan van Goyen egy sorozat árvízi rajzát teszi közzé
H. U. Beck. 21 képpel. (20. 1.)

Rembrandt három, francia múzeumi tulajdonban
levő rajzának hátlapján levő rajzát publikálja Jacques
Paul Foucart. 6 képpel. (44. 1.)

Jan Jansz van de Velde csendélet képét Liberecben
teszi közzé Hanna Seifertova-Korecka. 2 képpel. (51. 1.)

I. de Volder, kevésbé ismert XVII. századi haarlemi
festő művét publikálja B. J. A. Renekens, melynek
kompozíciója szerinte a budapesti Salomon van Ruisdael
budapesti képén alapul. 1 képpel. (58. 1.)

Geertgen tot Sint Jans műveivel foglalkozik K. G.
Boon. (61. 1.) G. Th. M. Lemmens (73. 1.) és J. Q. van
Regteren Altena cikke (76. 1.) Mindhárom képpel.

J. S. Mancadan (1602—1680) tájfestő műveivel fog-
lalkozik képjegyzékkel C. Boschma. 7 képpel. (84. 1.)

Claus Sluter és Claus van de Werve haarlemi szüle-
tését biztosra veszik. Sluter dijoni működését ismerteti
H. J. J. Scholtens. 11 képpel. (119. 1.)

David de Haen és Dirck van Bauren Rómában a tár-
gya Leonard J. Slatkes értekezésének. 8 képpel. (173. 1.)

Ambrosius Benson katalógusához való adalék kérdé-
sét tárgyalja S. Sulzberger. 3 képpel. (187. 1.)

David Bailly egy női portréját teszi közzé J. Bruyn.
1 képpel. (188. 1.)

A haarlemi iskola mestereivel foglalkozó cikkének
folytatását közli J. Bruyn. 27 képpel. (197. 1.)

Rembrandt Eszter képeinek új magyarázatát és datá-
lását adja közre Madlyn Kahr. 10 képpel. (228. 1.)

Adriaen van der Werff müncheni képeinek ikonográ-
fiai magyarázatát közli Brigitte Knüttel. 7 képpel.
(245. 1.)

Caspar és Constantin Netscher portréival foglalkozik
A. Blankert. 7 képpel. (263. 1.)

Joost de Volder egy további művét közli B. J. A.
Renekens. 1 képpel. (269. 1.)

Bedő Rudolf

A kiadvány előfizethető
a POSTA KÖZPONTI HÍRLAP IRODÁnál,
Budapest V., József nádor tér 1.
és bármely postahivatalban.
Csekk számlaszám egyéni: 61.257, közületi: 61.066 MNB egyszámlaszám: 8.
Előfizethető és példányonként megvásárolható
az AKADÉMIAI KIADÓNál,
Budapest V., Alkotmány u. 21.
Telefon: 111-010, Csekkbefizetés számla: 05.915.111-46
MNB egyszámlaszám: 46
az AKADÉMIAI KÖNYVESBOLTban,
Budapest V., Váci u. 22. Telefon: 185-612

СОДЕРЖАНИЕ

НАУЧНЫЕ СТАТЬИ

ЛЕВАРДИ, ФЕРЕНЦ:	Романские остатки аббатства в Шомодьваре	165
Д-р ЙОО, ТИБОР:	Замок в селе Эделень	189
СЕНТКРАЙИ, ЗОЛТАН:	Замок в селе Эделень	208

ИССЛЕДОВАНИЯ

КОВАЧ, ЕВА:	Об одной пропавшей венгерской короне	212
САБО, ЭРЖЕБЕТ:	Йоганнес Бабтиста Карлоне	214
Г. АГХАЗИ, МАРИЯ:	Роль Мастера Ласло из Венгрии в взаимосвязях между Милано и Будой около 1391 г.	239
МЁСС, АЛФРЕД:	Деятельность одного пештского камнереза в 18 веке Данные к истории венгерской архитектуры 18 века	245
ВАМОШ, ФЕРЕНЦ:	„Экзотичные” памятники в новой венгерской архитектуре	250

ДОКУМЕНТАЦИЯ

ГЕРСИ, ТЕРЕЗ:	Данные к графическому творчеству Жака де Гейна II	257
ПРОКОПП, ДЬЮЛА:	Неизвестный портрет Йштвана Сеченьи	261
Д-р ШТЕЙНЕР, ЛАСЛО:	Об одном документе по Мункачи	264
КАРДОШ, БЕЛА:	Шведско-венгерская дружба в Барбизоне: К. Ф. Хилл и Ласло Пал	265

ДИСКУССИЯ

Обсуждение диссертации Л. Немета на соискание степени доктора наук на тему «Искусство Чонтвари»	
Отзыв оппонента Л. Фюлепа	269
Отзыв оппонента А. Задор	274
Отзыв оппонента Н. Аради	277
Ответ Л. Немета	281

ОБЗОР КНИГИ

<i>Вамош, Ференц:</i> Бруно Цеви: Познание архитектуры Műszaki Könyvkiadó, Будапешт, 1964 г.	290
<i>Лайта, Эдит:</i> Балог Йолан: Искусство при дворе короля Матьяша. Akadémiai Kiadó, Budapest 1966. 1—2.	291
<i>Розса, Дьёрдь:</i> Л. Шомфай: Йозеф Гайдн. Corvina Kiadó, Budapest 1966.	293
<i>Розса, Дьёрдь:</i> Ж. Ласло—Б. Матека: Франц Лист. Corvina Kiadó, Budapest 1967.	293
<i>Вессеуки, Вильмош:</i> Хайноци, Дьюла: История архитектуры. Древность Tankönyvkiadó, Budapest 1967.	295
<i>Лендёл, Бела:</i> Вернер Тимм: Русская графика в 20 веке. Insel—Verlag, Leipzig 1967.	296
<i>Эчери, Элемер, Кристиан Сотриффер:</i> От гравюры на дереве до гравюры на камне. Corvina Kiadó, Budapest 1968.	296
БЕДЁ, РУДОЛФ: Обзор иностранных журналов, опубликованных в 1967 г.	303

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

LEVÁRDY, FERENC: Les restes romans de l'abbaye de Somogyvár.....	165
Dr. JOÓ, TIBOR: Le château d'Edelény	189
SZENTKIRÁLYI, ZOLTÁN: Le château d'Edelény	208

RECHERCHES

KOVÁCS, ÉVA: Une couronne hongroise perdue	212
SZABÓ, ERZSÉBET: Johannes Baptista Carlone	214
G. AGGHÁZY, MÁRIA: Le rôle du Maître Ladislav de Hongrie dans les rapports de Milan et de Buda autour de 1391	239
MOESS, ALFRÉD: L'oeuvre d'un maître de pierre de Pest du XVIII ^e siècle. Con- tributions à l'histoire d'architecture hongroise du XVIII ^e siècle	245
VÁMOS FERENC: „Monuments d'architecture exotiques dans l'architecture hongroise modern”.	250

DOCUMENTATION

GERŠZI, TERÉZ: Données sur l'art du dessin de Jacques de Gheyn II.	257
PROKOPP, GYULA: Portrait inconnu d'István Széchenyi	261
Dr. STEINER, LÁSZLÓ: Un document de Munkácsy	264
KARDOSS, BÉLA: Amitié hungaro-suédoise à Barbizon: C. F. Hill et László Paál	265

DISCUSSION

Németh, Lajos: «L'art de Csontváry» — Travail de doctorat	
Fülep, Lajos: Opinion d'opposition	269
Zádor, Anna: Opinion d'opposition	274
Aradi, Nóra: Opinion d'opposition	277
Réponse de Lajos Németh	281

REVUE DES LIVRES

Vámos, Ferenc: Bruno Zevi: L'expérience de l'architecture. Buda- pest, 1964. Műszaki Kiadó	290
Lajta, Edit: Balogh Jolán: L'art à la cour du roi Mathias, Buda- pest, 1966. Akadémiai Kiadó, Vol. I—II.	291
Rózsa, György: L. Somfai: Joseph Haydn, Budapest, 1966. Corvina Kiadó	293
Rózsa, György: Zs. László — B. Mátéka: Franz Liszt. Budapest, 1967. Corvina Kiadó	293
Wessetzky, Vilmos: Hajnóczi Gyula: L'histoire de l'architecture. Antiquité. Budapest, 1967. Tankönyvkiadó.	295
Lengyel, Béla: Werner Timm: L'art graphique russe au XX ^e siècle. Leipzig, 1967. Insel-Verlag	296
Ecsery, Elemér: Kristian Sottriffer: De la gravure sur bois à la lithographie, Budapest, 1968. Corvina Kiadó	296
BEDŐ, RUDOLF: Revue des périodiques étrangers parus en 1967	303